

LIVRAISON DU 1er JANVIER 4867.

TEXTE.

- 1. DE L'ART INDUSTRIEL DE L'ARMURIER ET DU FOURBISSEUR EN EUROPE, depuis l'antiquité jusqu'au xvii° siècle (4° article), par M. Édouard de Beaumont.
- II. LE MUSÉE DU TEMPLE DE THÉ ÉE A ATHÈNES, par M. François Lenormant.
- III. LES MERVEILLES DE LA CÉRAMIQUE, par M. Albert Jacquemart. Première partie : Orient, par M. Alfred Darcel.
- IV. M. HEIM, par M. de Saint-Santin.
- V. PIERRE PUGET (40° et dernier article), par M. Léon Lagrange.
- VI. DES DESSINS DE MAITRES, à propos d'un prétendu portrait de Philippe le Bon attribué à Simon Marmion, par M. Émile Galichon.
- VII. LETTRE A M. ÉMILE GALICHON, directeur de la Gazette des Beaux-Arts, par M. Charles Blanc.
- VIII. CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE. L'Exposition et les fêtes de Berlin. Le musée de Cassel et les prétentions de Dusseldorf au musée de Munich, par M. Woltmann.
 - IX. BULLETIN MENSUEL, par M. Léon Lagrange.

GRAVURES.

Encadrement de page, tiré d'un livre d'Heures de Pigouchet. Dessin de M. Pilinski, gravure de M. Gillot.

Casque tiré d'une estampe d'un maître italien du xvie siècle.

Une des Heures du fronton d'Égine.

Groupe du musée du temple de Thésée, dessin de M. Maillot, gravure de M. Sotain.

Musée et Linus. Fond d'une coupe grecque du musée Campana. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.

Décor d'un vase chinois.

Potiche coréenne à décor persan.

Briques émaillées de Babylone.

Brûle-parfums, en faïence de Kutahia.

Aiguière persane, en porcelaine.

Vase égyptien.

Lettre N italienne du xve siècle.

Hercule gaulois, par Puget. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Musée du Louvre.

Lettre L française du xviº siècle.

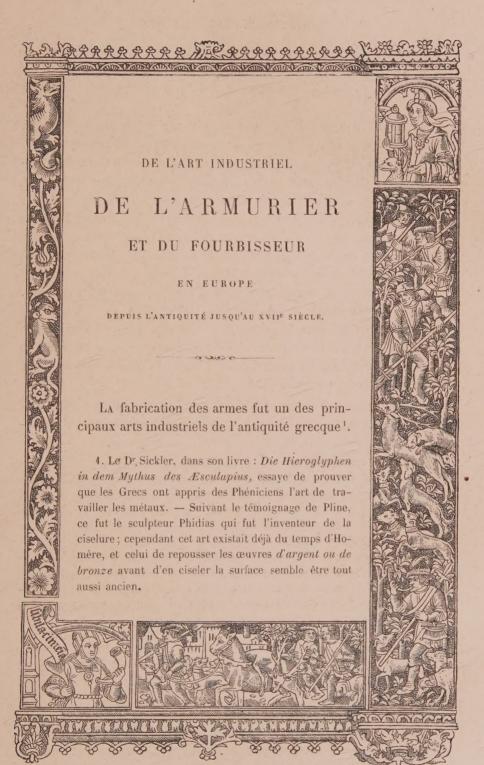
Milon de Crotone, par Puget. Dessin et gravure par les mêmes. Musée du Louvre.

Vierge, fac-simile d'un dessin exécuté par un artiste anonyme des Flandres. xve siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.

Étude pour un couronnement de la Vierge; fac-simile d'un dessin de Raphaël. Musée de Lille. Dessin de M. Rousseau, gravure de M. Boetzel.

Philippe le Bon? fac-simile d'un dessin exécuté par un artiste anonyme des Flandres. xve siècle. Dessin et gravure de M. Rosotte. Gravure tirée hors texte.

Un gentilhomme. Dessin de M. Meissonier, gravé par M. Charles Blanc. Gravure tirée hors texte.



Les légendes fabuleuses en attribuaient l'origine à Minerve, déesse de la guerre 1, et ce fut à Athènes, au temps de sa splendeur, que cet art parvint à sa plus exacte pureté et prit son plus grand développement.

On façonnait et ciselait en cuivre de Chalcis, de Chypre et de Délos, dans la capitale de l'Attique, entre autres pièces superbes du harnais héroïque, des cuirasses, des boucliers, des casques d'une beauté merveilleuse, et d'étincelantes épées d'une admirable élégance de formes.

C'était à Athènes que l'armurier Pistias, écoutant les théories de Socrate sur les principes éternels du beau, adoptait ces principes qui résument en une même harmonie les perfections de la beauté d'une femme ou celles d'une cuirasse ou d'une épée ². C'était le temps où des maîtres comme Mys, Critias, Calliades, Parrhasius, et tant d'autres peintres, sculpteurs ou ciseleurs célèbres, se plaisaient à dessiner des vases et des armures.

Corinthe eut aussi des fabriques où travaillaient ses fondeurs et ses forgerons de guerre; Pausanias parle des pratiques de leur trempe et désigne une fontaine sur la place principale de la ville, où l'on disait qu'ils venaient immerger, dans l'intention de les durcir, leurs armes de cuivre, rougies au feu 3.

De ces milliers d'œuvres exquises, produits athéniens surtout, et provenant en général des fabriques d'épées que Démosthènes eut en pa-

- 4. Athéna ou Athéné, fille de Cécrops, c'est la Minerve des Grecs. La science de fabriquer « armures de fer et d'acier, et tout le harnois qu'on peult porter en bataille fut par elle premièrement trouvé. » (Christine de Pisan, Livre des faits et bonnes mœurs du sage Roy Charles.) Les Cyclopes du mont Gibel, en Sicile, passaient dans l'antiquité pour avoir été les premiers forgerons.
 - 2. Xenoph., Memor. Socrat.
- 3. Pausan., Corinthiac., lib. II, cap. 111. Le bronze semble avoir succédé, dans la confection des armes grecques, au cuivre ou chalcos (métal désigné par Homère). Nous devons à l'obligeance de MM. Lionnet frères, chimistes préparateurs à l'Association polytechnique, les deux essais suivants, résultant de l'analyse de fragments d'armes et d'épées antiques :

1er. Cuivre rouge	100 parties poids.	2e. Cuivre rouge	100 parties poids.
Etain	20	Étain	20 —
Fer	2 1/2	Fer	2 1/2 —
		Manganèse de Thrace	

La trèmpe de cet alliage se faisait au rouge sombre; peut-être une certaine action de cémentation produite sur le fer qui s'y trouvait contribuait à durcir ce bronze; mais le martelage auquel on soumettait les armes préalablement fondues donnait incontestablement au métal sa plus grande fermeté.

trimoine ¹, de celle de boucliers, appartenant à l'orateur Lysias ² qui y employait cent vingt esclaves, ou bien encore des fonderies et forges moins renommées de Rhodes et de Samos, une partie était transportée sur tous les points de l'Orient, en Asie, en Syrie, par le commerce de Tyr et de Carthage, et vendue aux Assyriens, aux Mèdes et aux Perses ³; l'autre, par les vaisseaux de Chypre et de Chio, passait en Italie, en Étrurie, et par transmission dans les Gaules et dans le nord de l'Europe. Alaric, devenu gouverneur de l'Illyrie, après avoir ravagé l'Épire, la Thrace et la Macédoine, demanda lui-même aux manufactures grecques des armes pour ses Barbares ⁴.

La Gaule pourtant et l'Espagne semblent avoir, aux époques les plus reculées, opposé à cette branche des arts industriels de l'Attique une sorte de rivalité : à Autun, on forgeait d'impénétrables armes de fer pour ces crupellaires dont parle Tacite; Tolède fournissait des couteaux de chasse aux Romains ⁵, et le genre d'épée que fabriquaient les Celtibériens était déjà très-perfectionné lorsque Scipion fit adopter cette lame ibérique du nouveau métal à ses légions auxiliaires de Rome ⁶.



De ce principe de la déchéance du bronze dans son application aux armes, et de cette première période du fer 7, date l'initiative des progrès faits dans leur art par les forgerons scandinaves et danois, dont toutes les sagas du nord ont consacré la célébrité des œuvres merveilleuses 8.

- 1. Démosth., Adv. Aphob.
- 2. Lysias, Adversus Agorat. et Adversus Erastosth.
- 3. Ezech., c. XXVII.
- 4. Gibb., t. VII, ch. xxx.
- 5. « Imo Toletano præcingant ilia cultro. » De Venatione Gratii cynegetii. « Culter Toletanus, culter venatorius. »
 - 6. Polybe, I, vi, fragm. 5, et Suidas, au mot Μάχαιρα.
- 7. Justin rapporte que les Chalibes tiraient d'un fleuve du même nom, en Espagne, le bon acier. Voy. Pline. Dans la Wilkina Saga, on trouve : Hrunting, le couteau à garde, dont le tranchant était de fer taché, baigné de jus de racines ou de plantes, et durci dans le sang. L'acier est nommé plus tard : « Dont li fers fu d'un vert acier bruni (Roman de Garin le Loherain). Ni à celui n'ait espée d'acier (Roman de Raoul de Cambrai). La méthode de durcir le fer en le trempant, après l'avoir rougi au feu, dans de l'eau froide, se trouve dans le Livre du moine Théophile, l. III, chap. XIX. Il écrivait au milieu du xre siècle.
 - 8. Baron de Reiffenberg, Bulletin de l'Académie royale de Bruxelles, t. XII,

Cependant, quoique Charlemagne ait donné en présent à Offa de Mercia¹ « une épée de Hongrie et reçu des envoyés normands, dit le moine de Saint-Gall, des glaives à lame prodigieuse de bonté; quoique saint Louis, raconte Joinville, ait porté à la journée de Mansoura « une épée d'Alemaingne, » la prééminence était restée, sans interruption sous les Césars et jusqu'au xiue siècle, aux artisans, aux forgerons d'armes grecs et depuis à ceux d'Italie; leurs œuvres, qui participaient de l'élégance orientale tout en se ralliant au goût plus sérieux du nord, étaient toujours transportées et recherchées dans l'Espagne, sur les côtes d'Afrique, aux foires de Saint-Denis, du Landit, et chez les marchands de Paris, qui en faisaient un riche commerce.

C'est le temps où Pise, Pavie et Constantinople, la luxueuse Byzance, produisaient des épées à poignées de cristal et d'or pour les Visigoths de Théodoric.

Les Gaules, depuis la domination romaine, avaient eu, rapporte Mézeray, des fabriques de toutes sortes d'armes pour la guerre. « A Strasbourg, de différents genres; à Mâcon, de flèches et de traits; à Autun, de cuirasses; à Soissons, d'écus, de boucliers, de balistes, engins et harnais de gens d'armes; à Reims, d'épées; à Trèves, de boucliers et balistes; et à Amiens, de boucliers. » Ceux d'Agen furent aussi trèsrecherchés².

Malgré la connaissance qu'on eut de ces fabriques, la véritable renommée des forgerons de France n'apparut en réalité que du XII° au
XIV° siècle; ils eurent alors momentanément, chacun gardant quelque
spécialité, une célébrité très-généralement reconnue pour leurs épées,
leurs glaives, leurs différentes armes de Bordeaux (depuis le x° siècle),
de Gascogne, de Lorraine, de Poitou, de Toulouse, de Bray, de Beauvais,
du Maine, de Bretagne, de Clermont et de Verzy ³. Les fers de lance
de Poitiers étaient réputés par toute l'Europe comme les meilleurs de

2º partie, p. 461. — Chez les peuples scandinaves, les Elfes et les Nains ou Dvergars étaient réputés comme très-habiles à forger des armes (Livre des légendes, par M. Le Roux de Lincy).

- 4. Malmesbury, lib. I, ch. IV. Mercia est un des huit royaumes de Bretagne.
- 2. L'usage des casques et des cuirasses s'établit lentement chez les Francs. (Capitulaires de Charlemagne et Histoire de Justinien).— Quoique le Scramasaxe et le Handseaxe aient été, au commencement du moyen âge, d'un usage très-commun chez les peuples francs et saxons, aucun document pourtant ne désigne de fabriques spéciales pour ces longs couteaux de guerre. Des forgerons, dispersés sans doute dans les villes et les villages, façonnaient ces armes, probablement comme aujourd'hui travaillent à leurs pièces les forgerons taillandiers.
 - 3. Froissart, et Inventaire de Louis le Hutin.

trempe, et les heaumes et chapels de fer forgés à Senlis, en Provence et à Montauban furent également fort estimés.

Il y avait bien aussi dans les îles de Durier, de Mascon et de Persois, en Frise, en Allemagne, à Siegen, en Bohême, en Espagne, à Valenciennes 1, Augsbourg et Cologne, à San-Clément, Saragosse, Barcelone, Ségovie et Azzaria 2, des réunions de forges qui produisaient de bonnes armes; mais, comme le dit un poëte du moyen âge, Eustache Deschamps, on recherchait de la toujours célèbre Italie « les dondaines et les couteaux « d'acier, qui à Milan se font. »

Bientôt l'éphémère célébrité des forgerons de France s'amoindrit et s'éteint, ses maîtres de Paris, nommés par Étienne Boileau dans son livre des Métiers, disparaissent peu à peu, à partir de 1322, époque où ils produisaient pour la Cité, nous dit l'anonyme de Senlis, les harnais, les espées, lances, javelines, les arcs, flèches, boucliers (rondelles, rue de l'Arondelle), cuirasses, casques, coiffes de fer, enfin ajoute-t-il, tout ce qui est nécessaire aux hommes de guerre pour se protéger et défendre la ville 3.

Avec la puissance politique et militaire des ducs de Bourgogne, l'art de l'armurier, s'associant celui du joaillier de Flandre, Liége, Bruxelles et Bruges produisirent des harnais magnifiques pour la cour somptueuse de Jean Sans Peur, de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire⁴.

Mais les mailles de Chypre, les armes et les armures de Palerme, de Milan, de Pise, de Lucques et de Venise, les surpassent encore par la bonté de leur travail ou par la grande élégance de leurs formes et leur sont préférés ³.

- 4. Valenciennes, où, du XIII^e au XVI^e siècle, se fabriquaient beaucoup d'armes, eut un grand nombre de forgerons renommés.
 - 2. Azzaria, à vingt milles de Tolède
- 3. Description de Paris au xve siècle, par Guillebert de Metz. Publiée par M. Le Roux de Lincy. Introduction, p. xi. (Voir, pour les armuriers de Paris, les Comptes de l'argenterie des rois de France au xive siècle, p. 43, 427 et 445.)
 - 4. Comptes des ducs de Bourgogne, publiés par M. Léon de Laborde.
- 5. « Le duc Charles (le Témeraire) avait un armurier en titre, qui se faisait appeler noble-homme: c'était Alexandre du Pol, natif de Milan; il avait cent vingt écus de pension, s'était établi à Dole, et obligé à fournir par an, cent cuirasses de guerre complètes, au prix de quinze écus pièce, et cent corselets, au prix de quatre écus. » Mémoire pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne. Note du baron de Reiffenberg. « Le jour de Saint-Georges, le plat de desserte est pour l'armoyeur qui nettoye les harnais. Les armuriers sont valets de chambre. » L'estat de la maison du Duc de Bourgogne, Charles dit le Hardy, l'an 1474, par Olivier de la Marche.

Quoi qu'il en soit, depuis 1058, époque de l'invasion normande dans les Calabres et la Sicile, arabes et sarrasines, propagatrices des produits des forges de Damas; depuis les premières croisades en Palestine, la conquête de la Morée et celle de Constantinople, faits auxquels prit part toute la noblesse du monde chrétien, l'Italie s'appropriant absolument l'antique supériorité grecque dans la fabrication des armes de toutes sortes et des casques dorés ayant encore la forme de ceux des guerriers du temps d'Homère. Elle en approvisionna non-seulement les grandes compagnies de croisés qui s'embarquaient pour la terre sainte dans ses ports et sur ses vaisseaux de Venise, mais encore elle fut, à dater de 1300, la pourvoyeuse par excellence de Louis le Hutin, Charles V et des rois anglais.

Elle leur fournit pour leurs tournois et leurs guerres des heaumes de Sardaigne et des viretons de Gênes ¹, des coleretes pizaines de jazeran d'acier plus estimé que nos mailles clouées de Chambli ², des hauberts entiers, de Lombardie « et haubergons et azarans camailz forgier à Millan, à grant foison apportés par deça, par l'affinité de messer Barnabo, lors seigneur dudit lieu ³. »



La célébrité accordée dans de mêmes temps à différentes forges de guerre ayant des nationalités rivales s'explique par ce simple fait: Deux qualités distinctes caractérisèrent la valeur des anciennes armes: la bonté de leur trempe et la beauté de leur ensemble, et telles ou telles officines avaient leur spécialité pour l'un ou l'autre de ces deux mérites. La confusion est donc inévitable dans une nomenclature de toutes ces fabriques donnée sans type raisonné de leurs produits.

En principe, il n'existe, pour l'Europe, depuis les plus hautes épo-

- 1. Convention pour nolis de galères en 4333.
- 2. Inventaire fait en 4316 des armes de Louis le Hutin.
- 3. Fist pourveance de riches armeures, beauls destriers amenre d'Allemaigne, de Pulle, courciers, haubergons et azarans camailz forgier à Millan à grant foison apportés par deça, par l'affinité messer Barnabo, lors seigneur dudit lieu; à Paris, faire toutes pièces de harnois : et de tout ce donna largement aux compaignons d'armes, aux riches gentilzhommes les choses belles et jolies, aux povres les prouffitables et fortes. Le Livre des faits et bonnes mœurs du sage Roy Charles V, par Christine de Pisan, ch. 1x, 4re partie.

ques, que deux grandes souches primordiales, sortes d'arbres généalogiques de l'art de l'armurier: l'une, originaire du Levant, s'étendant vers l'occident et le nord, et comprenant, au moyen âge, l'Italie sarrasine et lombarde, l'Espagne visigothe et mauresque, caractères de croisement assimilés dans une même unité; l'autre, la souche danoise scandinave et germaine, résumant, depuis Odin, la physionomie rigide de l'Allemagne: celle-là s'étendit vers le midi.

A l'une les armes clinquantes au soleil, légères ¹, décoratives et toutes dorées, les cuirasses d'Athènes, l'épée de Boabdil ou de Borgia, façonnées par de bruns forgerons; à l'autre, les sombres armures de fer de la Belgique romaine, le glaive de Luther ou les harnais noirs et pesants, patiemment ciselés par des artisans blonds et pâles dans la ville nuageuse d'Augsbourg. Enfin, comme suprême expression de ce contraste, au midi, la souriante morbidesse de Raphaël, au nord, la triste âpreté d'Albert Durer.

Rien, en fait d'art ou d'industrie de luxe, entre ces deux types de nationalités mères, qui ne dérive de l'une d'elles ou ne soit un mélange de leur caractère distinctif. Par Lille, par Marseille, leur point de contact, leur confluent, pour ainsi dire, fut la Touraine ², climat mixte, aux arts tempérés. C'est là que les deux styles antagonistes, celui de l'orient et celui du nord, se sont rencontrés; c'est là qu'ils se sont mêlés, se confondant l'un dans l'autre, comme Aréthuse dans Alphée.

Union transparente, dont la Renaissance a donné en France l'exemple le plus frappant.

Il est à remarquer que l'Angleterre, malgré la prépondérance moderne accordée à son acier, fut toujours, jusqu'au xvnº siècle, d'une notable infériorité dans la confection des armes, ce qu'elle a reconnu modestement en en demandant aux fabriques étrangères.

Le chroniqueur Froissart, qui parle souvent des harnais de Milan, ne cite, quand il s'agit de Londres (1399), que quelques armuriers « moult

^{4.} On peut reconnaître rien qu'à leur peu de pesanteur les armes fabriquées en Italie : elles semblent efféminées par le climat. Les lances des hommes d'armes italiens à la bataille de Fornoue (1495) étaient dit P^{pe} de Commine, « creuses et légères, ne pesant point une javeline, mais bien peintes. » Tout le caractère des mœurs italiennes de ce temps-là se résume en ces quelques mots.

^{2.} A Fontenay (en Vendée), il y avait à la Saint-Jean une foire annuelle où toute la noblesse de Touraine et de Poitou venait encore, du temps de Charles IX, acheter des chevaux et des armes. Les armes qui se vendaient là venaient en général d'Italie ou d'Allemagne. — Il y avait cependant à Fontenay des fourbisseurs et des monteurs d'épées aux xve et xvie siècles.

ensoignés, » dit-il; mais il n'en nomme aucun et ne les désigne pas comme étant Anglais. Il est à penser qu'ils étaient pour la plupart originaires de Lombardie, d'où venaient presque tous les marchands de la Cité ¹.

En 1321, le roi Édouard II envoya à Paris David le Hope, forgeron, pour y apprendre à faire les épées de combat ², et vers 1365 les produits des armuriers de Londres étaient si peu satisfaisants qu'Édouard III força par un décret chacun des fabricants de cette ville à poinçonner tous leurs ouvrages d'une marque personnelle ³.

Enfin, pour le duel du comte de Derby et du comte Maréchal, 1398, le duc de Milan Visconti, sur la demande qui lui en fut faite, envoya en Angleterre des armes tant de plates que de mailles et quatre des meilleurs armuriers de Lombardie 4.

L'Allemagne, pour ce duel, paraît, comme par antagonisme, avoir fourni plusieurs pièces de harnais au comte Maréchal.

Voilà où en était l'Angleterre, en fait de fabriques de harnais et de bâtons de guerre du temps où l'Italie en possédait. Les premiers forgerons, ceux de Vérone, produisaient des lames de *Cinquedea*, larges et plates adoptées du xve au xvie siècle, surtout par les Vénitiens. Bologne eut la fabrication spéciale des épieux et des longs poignards dits bolonais ⁵; Pistoja, la ville des vieilles rancunes moresques, eut celle d'un

- 4. Dans une pièce manuscrite conservée à la Tour de Londres, on trouve Petro le Furbeur, armurier à Londres en 4278. Ce nom de Petro est-il anglais? Les légendes écossaises parlent seulement d'un nommé Henry ou Hall du Wynd, le Gow Chrom ou le forgeron aux jambes tournées, de St Johnston.
 - 2. Wardrobe Accounts. Archæologia, xxvi, p. 343.
 - 3. Rymer, III, 772, Ancient armour. By M. John Hewitt. Londres 1860.
- 4. « Et envoya le comte Derby, raconte Froissart, grands messages en Lombardie, de vers le duc de Milan, pour avoir armures à son point et à sa volonté. Ledit duc descendit moult liement à la prière du comte Derby, et mit à choix un chevalier qui se nommait messire François, que le comte Derby avait là envoyé, de toutes ses armures pour servir ledit comte. Avec tout ce, quand ledit chevalier dessus nommé eut avisé et choisi toutes les armures, tant de plates que de mailles du seigneur de Milan, ledit seigneur de Milan d'abondance, et pour faire plaisir et amour au comte de Derby, ordonna quatre des meilleurs ouvriers armoyers qui fussent en Lombardie aller en Angleterre avecques ledit chevalier pour entendre à armer à son point le comte Derby. » (J. Froissart, v, III, p. 317.) Pour les anciens duels, chacun des partis devait faire une grande provision de toutes sortes d'armes, celles qui servaient définitivement aux champions n'étant choisies par leurs parrains qu'au dernier moment sur le terrain même du combat.
- 5. Marozzo, Escrime. Brantôme, Grands capitaines français. Lettre de Michel-Ange au cardinal Aldobrandini.

genre de poignards à lame courbe, *pugnale pistolese*¹; enfin Florence, Lucques, Venise, Ferrare, Breschia, autant dire toutes les principales villes d'Italie, eurent leurs officines aux pratiques mystérieuses où l'acier se trempait presque aussi bien qu'à Milan ². Il y eut aussi au moyen âge une fabrique d'armes dans l'île de Sardaigne.

De toutes ces villes productrices émigraient parfois des artistes, ciseleurs, forgerons ou damasquineurs, qui s'en allaient en Espagne, en France, en Allemagne, y nationalisant par leur séjour l'art de l'armurerie italienne.

La Provence, à demi sarrasine, Nîmes et Lyon, les antiques cités grecques et romaines, avaient servi de refuge, en 1260, à la majeure partie de la grande noblesse guelfe, bannie de Florence, l'étrusque admiratrice de Byzance. Ces somptueux gentilshommes furent suivis dans leur exil par toute une population d'artisans, d'armuriers ultramontains 3.

Louis XI en fit venir à Tours pour s'y établir, leur accordant des franchises particulières; et à dater de son règne, l'espèce d'enchaînement qui, durant plusieurs siècles déjà, avait, par les Longobards, la maison de Souabe et les Angevins de Charles de Naples, roi de Sicile, relié les arts de l'Allemagne à ceux de l'Italie, se raffermit plus constant que

- 4. Mateo Bandello, parte quarta, novella prima, et Dictionn. de Duez, 1660: Personne encore 'ne s'est occupé de ce genre de dague fort curieux, dont la lame terrible avait la forme courbe de certains poignards indiens. Le pistolet vient de Pistoie.
- 2. « Trempe excellente contre les coups d'arquebouze »... « Il n'y a rien qui ramollisse plus le fer et acier, sinon que de les tremper venans tous rouges du feu dans de l'huille; dont les meilleures trempes qui se puissent faire és armes défensives, principalement encontre les coups d'arquebouzes sont avec certaines huilles et gommes, pour en raddoucir les estoffes, et puis les rendurcir peu à peu. Car de les penser par une antipéristase, tremper en de l'eau de forge, c'est les rendre trop contumaces et esclatantes envers l'impétuosité de la poudre à canon. » Annotations de Blaise de Vigenère, sur la 4^{re} décade de Tite-Live, p. 4268-4269.
- « En Asie, on dit qu'à Bagdad les armuriers mêlent du fer haché à la pâtée dont ils nourrissent les oirs, et qu'après avoir passé par le corps de ces animaux, le fer étant fondu, produit les meilleures lames d'armes blanches. » Véland le forgeron, par M. Francisque Michel, Notes.
- 3. Quand les familles émigrées rentrèrent à Florence, elles furent remplacées dans leur résidence de France qu'elles quittaient, par d'autres Italiens, leurs concitoyens Ils furent, dit Ménestrier, si nombreux à Lyon et à Nîmes, aux xive et xve siècles, qu'ils y formèrent des réunions et associations nombreuses dirigées par des capitaines et des conseillers. De l'émigration de 1260 date, dans les arts français, l'origine de l'école florentine de Lyon.

jamais; les galères de Venise trafiquant sans cesse avec la Flandre 1, où s'étendait le commerce de Gènes et d'Amalfi.

Cette influence, cette sorte d'envahissement progressif opéré vers le nord, depuis les Romains et Charlemagne, par le style de l'art grec, byzantin ou italien, se reproduisit très-visiblement depuis le xve siècle surtout. Ce fut une des conséquences naturelles de l'occupation permanente du territoire où florit la renaissance, par les troupes tyroliennes, suisses et allemandes, aux gages de la France ou de l'Espagne. La vogue des armes d'Italie, des rondaches, des salades, des cuirases imitant les dessins antiques, fut ainsi propagée par les chefs des compagnies et par les lansquenets aux mœurs errantes et pillardes, dont l'accoutrement était tout de fantaisie.

Les prétentions de Charles VIII à la couronne de Naples, celles de Louis XII et de François I^{er} au Milanais, les deux reines Médicis et les trois Valois florentins, italianisèrent la France ², et jusqu'à la Pologne; tout, même la guerre sur le sol où travaillaient les premiers armuriers du monde, tout semble avoir contribué à développer les progrès de leur belliqueuse industrie.



Du xv^e au xvii^e siècle, la France, qui s'approvisionnait d'arquebuserie de luxe, de harnais et de lames d'épées en Espagne, en Allemagne et en Italie, n'ent plus, en fait de forges d'armes connues, que Verdun pour les estecs de ce nom, Ranconvault pour les ronçons, Cognac pour les arbalètes, Périgueux et Saint-Lò pour les lames courtes, et Metz, Abbeville, Blamont et Blangy pour les arquebuses, les pistolles et les fourniments des gens de pied. L'Angleterre et l'Écosse ³ ne fabriquaient guère

- 4. Petit traité des chemins du Monde, Iggheret orechot olom, par Peritsol (1495 environ) et Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe, par Depping. Paris 4830.
 - 2. Du nouveau langage françois italianisé. Henri Estienne, 4528-1538.
- 3. Jusqu'au commencement du xvue siècle on n'employa guère, pour la fabrication des armes dons l'Europe centrale, que l'acier naturel provenant du groupe des Alpes ou bien d'Allemagne et de Hongrie. Vers 4601 seulement, l'Angleterre s'occupa de la cémentation de l'acier, et dans l'espace de soixante ans cette industrie, que peu à peu elle perfectionna, put suffisamment remplacer l'acier naturel, d'importation très-onéreuse, par l'accroissement rapide de son emploi.

L'origine de la première fabrication d'acier en France date également du commencement du xviie siècle; jusque-là le fer dit fer fort de Brie ou de Saint-Dizier, fer trèsque des armes communes et assez peu estimées; quant à l'Espagne, célèbre dans l'antiquité parses épées de fer et ses couteaux de vénerie façonnés à Tolède, et célèbre au moyen âge par les produits de ses fabriques d'armes d'Azzaria 1, d'Abacète et de Bilbao, œuvres en partie de style arabe ou moresque, comme ses étriers de Grenade; quant à l'Espagne, où les juifs, au xiii siècle, trafiquaient à Barcelone de glaives et de harnais charmés 2, elle ne conserva plus, à partir de 1460 environ, qu'une renommée spéciale qui s'est prolongée jusqu'au dernier siècle, concernant particulièrement la fabrication de ses armes blanches, et surtout la perfection de leur trempe. Ses officines principales étaient Valence, Saragosse, Tolède, Guença, Valladolid, Séville 3, Guellar, Badajoz, Lisbonne, et Pampelune pour les armures seulement 4.

Avec l'empereur Maximilien (1545), l'art de l'armurier, favorisé par lui, avait fait de grands progrès en Allemagne 5. Ils y furent encore sti-

défectueux, n'avait pu remplacer, pour la confection des armes, l'acier très-cher de Hongrie (de Kent) ou de Piémont. Enfin, en 1602, un nommé Bailly, puis un autre Français appelé Camus, demandèrent successivement privilége au roi d'établir à Paris une fabrique d'acier. Camus fut le plus favorisé dans ses essais; et au mois d'octobre 1604, par l'arbitrage de Jean Le Moyne, maître de l'Éspée-Couronnée, et de son confrère Claude Perdriau, l'acier de Paris, produit dudit Camus, fut reconnu et réputé comme égal en valeur et semblable à celui qu'on faisait très-coûteusement venir jusqu'alors d'Allemagne ou d'Italie. — Documents historiques publiés par M. Champollion-Figeac, tom. IV. Il y eut en Normandie aux xie et xiie siècles des forges où l'on s'occupait de l'exploitation du fer. Bibliothèque des Chartes, années 1839-1849, A. IV, 556, 362-B, 141, 28. — Il y eut aussi en Poitou et en Vendée, au temps des Romains et durant le moyen âge, des exploitations de mines d'une qualité assez estimée.

- 4. Azzaria, à 20 milles de Tolède. C'est dans cette ville que travaillait au moyen âge Mime le Vieux, célèbre forgeron. Cet ouvrier, dit M. Francisque Michel dans sa Notice sur Veland, n'avait de rival que Veland lui-même et un nommé Hertrich, dans la Gascogne.
 - 2. Chanson de Guillaume d'Orange:
 - « Cele forja Ysac de Barceloigne;
 - « Oncques espée n'en pot maille desrompre. »
 - 3. Il v avait à Séville une corporation de fourbisseurs.
- 4. L'Espagne, en dehors de sa spécialité dans le commerce de ses lames très-recherchées en Europe, étendit particulièrement, en raison surtout du caractère arabe et moresque adopté par les anciens forgerons de ses fabriques, l'exportation de leurs produits vers l'Orient. Comme les Vénitiens et avec Damas, elle approvisionna de ses armes damasquinées les côtes du Maroc, les Indes et plus tard les parties de l'Amérique où elle établit sa civilisation.
- 5. « Pendant que je parlais au duc Alexandre de Médicis, raconte Benvenuto Cellini dans ses *Mémoires*, il était dans son garde-meuble : il examinait une superbe escopette qu'on lui avait envoyée d'Allemagne. Voyant que je regardais cette belle arme

mulés par Charles-Quint. Les forgerons des fabriques de l'empire furent alors tenus en grande estime par les courtisans du souverain hispanoflamand; mais malgré cette rivalité opposée au goût élégant de la réaction italienne, admirée, protégée par François Ier, Milan, Bologne, Ferrare et Florence conservent encore et toujours leur suprématie dans la fabrication des armes de parement. Lanzi rapporte qu'au xviº siècle, à Bologne, les armuriers étaient comptés dans la compagnie des peintres, et que celle de Florence les admettait également¹. De ceux-là étaient sans doute Romero, Giov. Pietro Figino, Bartolomeo Campi, Franc. Pellizone, Biatti, Bellino, Mart. Ghinello, Pompeo Turcone, Ant. Federico et Luccio Piccinini, Antonio Biancardi, Bern. Civo, Giov. Ambrogio, Michel Agnolo, Paolo Dazzimina, Paolo Rizzo, Arnoldo Serasio et Franzini, dont quelques-uns, surtout de Venise et de Milan, travaillèrent à Augsbourg et à Nuremberg. A ces noms célèbres pourrait faire suite un grand nombre d'autres, tant de forgerons que de fourbisseurs italiens, dont la liste serait trop longue.

A cette nomenclature d'artistes armuriers, l'Allemagne et le Nord, depuis le moyen âge, n'opposent que quelques noms de ses plattner ou armuriers nationaux : après Mimer, Weland, le forgeron sorcier, et Regenbogen, le forgeron maître chanteur ²; après Riederer, de la grande fabrique d'armes d'Inspruck, viennent Heinrich de Wyene, forgeron à Nuremberg (1334), Roschlaup, Hermann ou Lorenz, le Geissbart, 1348, Hilpolt, forgeron de casques (1359), Gilles Leeman qui travailla pour le comte de Flandre, Lorenz, à Augsbourg, armurier de l'empereur Maximilien I^{er} (1470), Læffler, armurier de l'empereur Frédéric IV (1490), le

avec attention, etc. » — La République de Florence, en guerre avec la France et les autres États de l'Italie (4527-4528), fit venir d'Allemagne des armes de toutes sortes pour armer ses bandes, dites de l'ordonnance. — Sismondi, *Républiques italiennes*, vol. XVI.

- 1. Non-seulement l'Italie eut un grand nombre de forgerons et fourbisseurs renommés, mais aussi ses plus grands artistes, tels que Giotto, Donatello, Caravaggio, Michel Agnolo, Lucio Piccinino, Leonardo da Vinci, Lazzaro Vasari, et tant d'autres, composèrent et dessinèrent pour les armuriers des modèles de casques, de rondaches, de cuirasses et d'épées, comme dans l'antiquité l'avaient fait les premiers maîtres de la Grèce. Les forgerons d'armes furent de tout temps privilégiés. Dans la législation des Burgundions (an 470 à 546), l'homicide d'un esclave forgeron se payait 50 sous, amende très-forte. Mais aux xn° et xnr° siècles, le forgeron, lui, pour un homicide volontaire, ne payait que demi-amende ou Wergyld. Enfin en Allemagne plusieurs forgerons d'armes furent anoblis.
- 2. Les forgerons italiens se plaisaient aussi à chanter, même en travaillant. Voir F. Sacchetti, Novella CXIV.

Tyrolien Georges Læffler (1527), Wilhelm de Worms (1535), Wilhem Seussenhofer (1547), Konrad Lockner (1567), et Speyer, d'Augsbourg, contemporain de Freidrick, à Munich (1570 à 1590). Le plus célèbre de tous fut Désidérius Kolmann, d'Augsbourg, en 1532.

Gertains de ces *plattner* travaillaient avec une prodigieuse activité; l'un d'eux, nous apprend un état de dépenses, étant armurier de la cour, livra, en l'espace à peine d'une année (1582), « outre une armure pour le margrave Carle, quarante-deux harnais pour diverses sortes de tournois. »

Malgré cette habileté des forgerons allemands, Kuttenberg en Bohême, Vienne, Solengen renommée depuis le xve siècle, Bruges, et surtout Nuremberg, attiraient, enrôlaient sans cesse des artistes damasquineurs, ciseleurs, fourbisseurs, tant bolonais que vénitiens ou tolédans. Et les fabriques de Saxe, qui produisaient des armes et des fourniments de compagnies pour l'Allemagne, comme plus tard les manufactures wallones, employèrent certainement de ces étrangers.

On trouve fréquemment, poinçonnés sur les lames d'épées que fourbirent, à dater de 1480, ces Italiens ou ces Espagnols, adoptés par les villes que nous venons de citer, ces mots: En Alamania, en Allemanha, ou: In Vienna, ajoutés à leur marque personnelle ou à leur signature. (Vienne fut une des plus anciennes et des plus célèbres fabriques d'armes de l'Allemagne.)

Ce fait dénote la très-probable collaboration des différents genres d'armuriers d'Italie, fixés dans les provinces du nord, avec les propres forgerons et fabricants de harnais de ces contrées.

En outre des villes où se trouvaient les fabriques d'habillement de guerre ou d'arquebuserie, il y eut aussi de tout temps des officines particulières où travaillaient à leur compte certains fourbisseurs ou armuriers; cela explique le grand nombre de signatures d'artisans poinçonnées sur les lames d'épées, de 1430 à 1700, sans y être accompagnées d'aucune marque de manufacture. Les anciens forgerons d'armes établissaient leur forge là où ils espéraient vendre leurs produits, et parfois ils prenaient pour aides ou apprentis, des ouvriers étrangers comme eux au sol où ils s'étaient momentanément fixés.

Cette association de styles dans la forme et l'ornementation de certaines armes rend parfois assez difficile la désignation de leur nationalité positive. Nous citerons comme exemple de ces caractères mélangés : les produits des fabriques de Venise, qui, par sa possession des îles de l'Archipel grec, furent bien plus orientaux qu'italiens.

Il faut ajouter que, durant le séjour de ces artistes ultramontains

dans telles ou telles villes d'Allemagne ou de France, il s'y créa par imitation une sorte d'école de leur art, y naturalisant, pour ainsi dire, leur manière.

Henri II avait attiré à Paris et retenu à son service, vers 1545, deux Milanais armuriers, les frères Gamberti. Ils furent en France les propagateurs du style italien dans leur genre de travail, comme l'avaient été sous le règne précédent, pour la sculpture, la peinture et l'orfévrerie, Leonardo da Vinci, Primaticio et Benvenuto Cellini.

Un quart de siècle environ après le succès des Gamberti, M. de Strozze, couronnel général des bandes françaises, décida le fameux armurier de Milan, Negrolo¹, à venir se fixer à Paris. Voici, à son sujet, ce que Brantôme raconte des armes de Milan, plus que jamais privilégiées de son temps.

« M. de Strozze a esté celuy qui a si bien armée l'infanterie, et qui luy a porté la façon et l'usage des belles harquebuses de calibre qu'elle porte aujourd'huy. Bien est vray que M. d'Andelot l'y façonna un peu, lorsqu'il vint de prison du chasteau de Milan, où il les apprit des Espaignols; car il n'y a nul vieux capitaine, ny routier fantassin de guerre, qui ne die, que nostre arquebuserie, le temps passé, n'estoit pas telle en armes comme elle a esté depuis: car ce n'estoit que petits meschans canons, tout mal montés, qu'on appelloit à la Luquoise, en forme d'une espaule de mouton, et le flasque, qu'on appelloit ainsy, estoit de mesmes, voire pis, comme de quelque cuir bouilly ou de corne, bref toute chose chetive.

« Du despuis, en Piedmont, ils s'accommoderent des canons de Pignerol, que l'on fit et forgea là un peu plus renforcés, mais fort longs et menus, qui certes estoient bons pour ce temps. Du despuis nous nous en sommes servis pour la chasse, à cause de leur bonté.

« Du despuis, peu à peu, en Piedmont, ils s'accommoderent des canons de Milan, qu'ils recouvroient par quelques desfaictes et desvalisemens qu'ils faisoient sur les Espagnols; mais peu en recouvroient-ils autrement par le trafic de Milan, qui estoit deffendu des armes. »

Un peu plus tard, les capitaines voulant en France en armer leurs bandes : « L'affluence du trafic n'estoit si grande qu'on s'en pût armer grandement; si bien qu'il se falloit ayder des canons de Metz et d'Abbe-

^{4.} Voici ce qu'en dit Vasari : « Je ne m'étendrai pas sur le compte de Filippo Negrolo, de Milan, artiste très-habile à ciseler des arabesques et des figures sur des armures de fer. Les estampes gravées sur cuivre qu'il a publiées suffisent pour établir sa réputation. »

ville, et fournimens de Blangy; mais tout cela n'approchoit point à ceux de Milan.

« Or, M. de Strozze, qui dès son jeune aage avoit plus aymé l'harquebuse que toutes autres armes de guerre, et surtout l'harquebuse à mesche de Milan, quand il vint à ces premieres guerres à avoir sa compaignie, il fut fort curieux à avoir des armes de Milan, et en eut assez; pour le moins la moictié de sa compagnie l'estoit, qui en fut trouvée très-belle et rare, et M. de Guyse la loua fort à la veoyr.

a Puis après, luy, venant à succéder en la place de Charry, il y observa une fort exacte curiosité et observation; de sorte qu'il pria, voire quasy contraignit tous ses capitaines de n'avoir plus autres armes, tant harquebuses, fournimens, que corcelets de Milan. Et pour ce, moyenna de faire venir à Paris un fort honneste et riche marchand, nommé le seigneur Negrot, et s'y tenir, qu'en moins d'un rien en fit venir beaucoup sur la parolle de M. de Strozze, et qu'il les luy feroit enlever; si bien que ledict Negrot prenant goust à ce premier profit, il en continua l'espace de quinze ou seize années le trafic qu'il s'y est rendu riche de cinquante mille escus, voire davantage. »

M. de Strozze « aymoit fort les soldats qui avoient et s'aydoient de belles harquebuses et fournimens de Milan, desdaignant ceux qui se faisoient ailleurs, disant qu'en lieu de France jamais ouvrier n'avoit pu atteindre à la perfection de faire bien un fourniment à sa vuideure ny à sa charge comme à Milan.

« Il approuvoit fort les corcelets gravés de Milan, et ne trouvoit point que nos armuriers parvinssent à la même perfection, non plus qu'aux morions, car ils ne les vuidoient pas si bien, et leur faisoient la creste par trop haute.

« Mais après, il crya tant qu'ils y vinrent; et ledit Negrot faisant payer ses morions dorés quatorze ecus, prix assez élevé pour le temps. Après M. de Strozze mit ordre qu'on acheteroit dudict Negrot le morion blanc gravé à bon compte, et puis on le donnoit à un doreur de Paris, et ainsi ne revenoit qu'à huict ou neuf escus.

« Du despuis, cela a si bien continué que plusieurs maistres s'en sont meslés à forger, dorer et graver, que nous en avons veu une très-grande quantité en France, et à bon marché.

« Je me souviens qu'à la revue que M. nostre général, fit au voyage de Lorraine à Troye, il se trouva quarante mille hommes de pied françois, tant de M. de Strozze que de Brissac, dont il y avoit dix mille morions gravés et dorés. Et si n'estoit alors si communs comme despuis. Et faut croire là-dessus que M. de Strozze avoit esté curieux et pressant

ledict Negrot de faire provision de ces belles armes le plus qu'il put, avecques force beaux corcelets gravés et bien complets 1. »

Ces minutieux renseignements, donnés par un contemporain des faits énoncés, nous semblent conclure amplement en faveur de tout ce que nous avons plus haut essayé de constater à propos de la supériorité de l'Italie, encore au xvi° siècle, dans l'art de façonner les plus belles armes.

4. Brantôme, Vie des grands capitaines français. (M. de Strozze, couronnel général.)

ÉDOUARD DE BEAUMONT.

(La fin prochainement.)



MUSÉE DU TEMPLE DE THÉSÉE

A ATHÈNES

FRAGMENT D'UN JOURNAL DE VOYAGE.

Athènes, 31 mars.

Au beau temps qui régnait ces jours derniers a succédé la pluie, mais une de ces pluies telles qu'on n'en voit qu'en Orient, lorsqu'elle se décide à y tomber, telle que la décrit Dante:

Eterna, maledetta, fredda e grave.

Je suis pourtant monté à l'Acropole avec M. de Verneuil, et nous nous sommes fait tremper jusqu'aux os en regardant le Parthénon.

Sous cette pluie battante, l'Acropole et toute la campagne d'Athènes présentaient un aspect d'une prodigieuse tristesse. Les nuages, d'un gris d'ardoise uniforme, reposaient sur la cime des montagnes; le ciel paraissait si bas que l'on se sentait comme étouffé. Lavés par la pluie, les rochers et les monuments semblaient gris et n'avaient plus rien des teintes magnifiques dont les colore le soleil. Toute leur majesté était disparue. Le Parthénon lui-même avait l'aspect d'une méchante masure. Les beaux cavaliers de la frise semblaient grelot-

ter de froid sous ces intempéries auxquelles ils ne sont pas habitués. La ville moderne, dont les petites maisons peintes de couleurs vives



ont d'ordinaire une apparence joyeuse, avait l'air d'une méchante villasse mal bâtie. La plaine de la Cécropie, reverdie encore par la pluie, singeait à s'y méprendre un gigantesque plat d'épinards. La mer était d'un jaune sale, comme une mer du Nord par le mauvais temps.

Ce pays ne saurait se passer de soleil; dès qu'il n'en a plus, comme aujourd'hui, tout son caractère est perdu. On se demande ce que sont devenus les paysages que la veille encore on ne pouvait se lasser d'admirer. Les rochers, si classiquement grandioses sous les mille accidents de lumière, deviennent ternes, sans beauté; les lignes mêmes de leurs profils ne se sentent plus. Il est bien heureux qu'en Grèce les journées de pluie soient une exception qui se présente un petit nombre de fois seulement dans l'année. Pluvieux, ce serait un des plus affreux pays du monde, et il n'y en aurait pas où l'on ressentirait plus rapidement les atteintes du spleen.

Après nous être fait tremper sur l'Acropole, espérant toujours une éclaircie, nous sommes redescendus de guerre lasse et nous avons été chercher un refuge au Temple de Thésée. C'est cet édifice qui sert jusqu'à présent de musée, ou du moins de dépôt provisoire d'antiquités, en attendant qu'Athènes possède enfin un véritable musée. Dès que la capitale fut installée à Athènes, le gouvernement grec prit soin de faire déposer dans le Temple de Thésée, le seul monument de la ville de Minerve qui soit parvenu intact jusqu'à nous, tous les débris antiques de quelque importance qui restaient épars, exposés aux injures du temps et de l'ignorance. Il n'a pas fallu longtemps pour que l'édifice fût plein; aussi, depuis nombre d'années déjà, n'y porte-t-on plus que les morceaux de premier ordre. Ceux d'une valeur secondaire sont déposés au Portique d'Hadrien ou à la Tour-des-Vents. Quant aux sculptures découvertes sur l'Acropole, on les conserve dans la Pinacothèque, en attendant que le petit musée spécial qu'on élève derrière le Parthénon soit achevé.

Il n'est pas de lieu dans le monde où les antiquités soient placées plus défavorablement que dans le Temple de Thésée, et où l'on puisse moins jouir de leur beauté. Les monuments y sont tellement accumulés, que c'est à peine si l'on parvient à circuler entre les statues, les stèles et les sarcophages. Il y a cependant là des morceaux d'une incomparable splendeur, trop inconnus jusqu'à ce jour, et qui mettront le musée d'Athènes au premier rang parmi les grandes collections de l'Europe, dès qu'il sera convenablement placé et que l'on pourra librement contempler ses trésors.

La perle exquise de cette réunion est, sans contredit, le grand bas-

relief d'Éleusis, représentant Cérès et Proserpine, au moment où elles remettent au jeune-Triptolème le grain de blé qu'il doit semer dans les Champs Rhariens. Ce bas-relief, que j'ai eu l'indicible émotion de voir sortir de terre il y a maintenant sept ans, et à la découverte duquel mon père a attaché son nom, bien peu de jours avant de tomber foudroyé par la maladie dans les marais d'Épidaure, ce bas-relief, dis-je, a produit une si vive impression parmi tous ceux qui s'intéressent aux arts dès que le moulage en a été rapporté en Occident, il a si vite acquis une réputation comparable à celle de la Vénus de Milo, que je n'ai besoin ni de le décrire, ni de l'apprécier ici. C'est la plus belle œuvre connue de la sculpture attique à l'aurore du siècle de Périclès, de cette génération d'artistes, tels que Critias et Nésiotès, qui furent les maîtres de Phidias.

L'école de Phidias est représentée au temple de Thésée par deux torses d'homme et de femme, groupés ensemble, peut-être un Esculape et une Hygie, véritablement divins, même dans leur état de déplorable mutilation, qu'on trouvera reproduits à la page 25, et par le fragment d'une Victoire colossale, montée dans son char, qui égale les plus beaux morceaux des frontons du Parthénon. Comme échantillons des maîtres formés à l'école de Lysippe, on y voit un très-remarquable Mercure, trouvé à Atalanti dans l'Aulide, dont la tête est celle d'Alexandre; puis une statue de héros fort difficile à nommer, découverte dans l'île d'Andros, œuvre pleine d'élégance et de jeunesse.

Quelque précieux que soient les monuments dus au ciseau des artistes des grandes écoles grecques, il en est d'autres qui ne sont pas moins dignes de l'attention des archéologues, parce qu'ils constatent l'existence d'une phase primitive de l'art dont il serait bien à désirer que l'on connût mieux l'histoire. Je veux parler de certaines sculptures, classées parmi celles que l'on est convenu de nommer archaïques, mais qui sont éminemment caractérisées par un air riant et niais, et par des formes qui, toutes grosses et molles qu'elles sont, laissent au corps une roideur de pose désagréable. L'Apollon de Théra est un véritable type de cette sculpture étrange; c'est une figure grande comme nature, à la longue chevelure frisée et serrée au front par un bandeau, qui offre beaucoup mieux l'image d'un crétin sur la face duquel le rire est stéréotypé, que celle du plus beau des dieux. Une autre statue qui se voit à côté et dont j'ignore la provenance est, aux dimensions près qui sont plus petites, une copie scrupuleusement exacte de l'Apollon de Théra, mais non terminée. Malgré l'état de simple ébauche dans lequel se trouve cette seconde figure, les traits caractéristiques de l'autre y sont fidèlement reproduits : roideur de la pose, mollesse des formes et stupidité satisfaite du visage, tout s'y retrouve sans la moindre modification. C'est ainsi que devait sculpter Dédale. Ces statues représentent, on n'en saurait douter, les premiers tâtonnements de la plastique en Grèce. Ce sont des monuments de cette enfance de l'art qui ressemble tant à l'art de l'enfance. En esset, les peuples incultes sont, en ce qui concerne le sentiment des arts, de véritables enfants. Ils ont des partis pris, des routines dont il est difficile de les déshabituer. Les enfants, comme on sait, à de trèsrares exceptions près, ne naissent pas artistes; on peut même dire que, livrés à eux-mêmes, avant toute leçon, ils ont une méthode naturelle d'une remarquable fausseté. Hors d'état, non-seulement d'exprimer ce qu'ils voient, mais même de voir ce qui est, les premières fois qu'ils s'emparent d'un crayon, c'est pour en faire le plus étrange usage. Ils ont des conventions bizarres qu'ils se transmettent, on ne sait comment, d'âge en âge et en tout pays. Ils sont systématiques par instinct, comme le deviennent par calcul certains artistes raffinés. Je n'en veux pour preuve que la manière invariable dont ils expriment les traits de la figure humaine, et l'œil en particulier. Dans une tête de profil, ils donnent à l'œil exactement le même ovale que si la tête se présentait de face. Or, c'est précisément cette méthode conventionnelle des dessins de l'enfance qu'ont employée tous les peuples encore incultes dans leurs premiers essais d'art.

La sculpture révèle déjà d'immenses progrès dans le célèbre basrelief peint, découvert il y a vingt-cinq ans au village de Valanidéza, et généralement désigné par le nom tout à fait impropre du querrier de Marathon. Chacun sait que l'auteur de ce morceau d'art archaïque, Aristoclès, a signé son œuvre et que son nom s'y lit gravé avec celui du guerrier, Aristion. Mon savant ami M. Rhangabé, correspondant de l'Institut, et incontestablement le premier des antiquaires de la Grèce, est parvenu à démontrer d'une manière certaine que c'était un sculpteur de l'école de Sicyone, qui vivait vers la LXXe olympiade, ou l'an 497 avant notre ère. Sans doute, on trouve encore dans ce monument l'expression grimaçante de la tête et les inexactitudes naïves du véritable archaïsme. cette irrévérence envers les lois les plus vulgaires de la perspective et du modelé, qu'il faut, bon gré, mal gré, dans la langue des arts, appeler barbarie; mais tout cela n'y est plus que juste dans la proportion qui plaît aux savants et aux esprits blasés, et leur semble un ragoût de plus. L'exécution est d'une merveilleuse finesse, en même temps pleine d'énergie, et l'ensemble offre un aspect de véritable grandeur. Dans la manière d'entendre le modelé du bas-relief et d'imiter la nature, dans l'exagération du rendu des muscles, le guerrier de Marathon présente



GROUPE DU MUSÉE DU TEMPLE DE THÉSÉE.

les plus frappants et les plus incontestables rapports avec les œuvres de l'art assyrien, dont l'influence dut s'exercer puissamment sur la Grèce primitive par l'intermédiaire de l'Asie Mineure. N'était la différence du costume, on dirait à le voir une figure détachée des murailles de quelque palais de Ninive.

Les grandes tables de marbre gris couvertes d'inscriptions tracées en caractères très-fins et très-serrés, que l'on voit appuyées dans un coin, contre le mur, comptent au nombre des documents les plus précieux pour l'histoire, que le sol de la Grèce ait rendus au jour depuis son affranchissement. Ce sont les inventaires des arsenaux du Pirée à l'époque où Philippe, père d'Alexandre, commença ses premières entreprises contre la Grèce. M. Bæckh a su en tirer un tableau complet de l'organisation de la marine chez les Athéniens. Sur une de ces tables, Démosthène est nommé comme capitaine de galère, détail de sa vie qu'on ignorait jusqu'à présent, mais qui n'a rien d'étonnant pour celui qui a étudié à fond le système politique de l'état athénien, dans lequel tout homme qui voulait jouer un rôle dans les affaires publiques devait se tenir prêt à recevoir un commandement dans l'armée ou dans la marine, aussi bien qu'à monter sur la tribune du Pnyx.

Voici maintenant une statuette de Minerve, d'un travail grossier, à peine ébauchée, haute de cinquante centimètres au plus, qui est longtemps demeurée cachée dans la poussière d'un coin obscur, jusqu'au jour où mon père a le premier reconnu son importance hors ligne pour l'histoire de l'art. Toute grossière et toute négligée qu'elle est, elle nous fait connaître en effet les traits essentiels de la composition du chef-d'œuvre de Phidias, de la statue en or et en ivoire du Parthénon, dont elle est la seule reproduction complète préservée jusqu'à nos jours.

Mais les monuments les plus multipliés au Temple de Thésée sont ces stèles funéraires que savaient exécuter les simples marbriers de l'Athènes autonome, et que nos plus habiles sculpteurs seraient fiers de signer de leur nom. Rien ne peut donner une plus grande idée de la diffusion du sentiment des arts chez les Athéniens des beaux temps, que ces bas-reliefs qui n'étaient que des sculptures de fabrique, faites à la douzaine par des ouvriers plutôt que par des artistes.

La plupart des stèles funéraires attiques retracent la scène des adieux du mort ou de la morte à sa famille. Ceux qui demeurent dans le monde des vivants y sont représentés debout; ce sont eux qui prennent congé: le mort ou la morte est assis, comme établi déjà dans sa dernière demeure. Sur d'autres stèles, exécutées pour des femmes, on voit la défunte occupée à se parer pour son suprême voyage. Ailleurs, un repas qui sera

le dernier réunit le mort et ses parents; souvent dans ce cas, à la fenêtre de la salle du banquet, apparaît la tête du cheval de la Mort qui attend le principal convive pour le transporter dans les sombres régions de l'autre monde.

Un type également très-multiplié dans les sculptures de l'Attique, et dont on voit de nombreux exemples dans la collection du Temple de Thésée, est celui qui, au lieu de stèle, place sur le tombeau un grand vase de marbre, portant le plus souvent sur sa panse un bas-relief qui retrace la scène des adieux. Surmonter le tombeau d'un vase n'est pas une idée précisément très-naturelle, et il est difficile de pas y voir une intention symbolique. Mais quelle est-elle? Polygnote, dans les peintures éminemment mystiques dont il avait décoré la Lesché de Delphes, représentait ceux qui avaient négligé de se faire initier aux mystères sous les traits de femmes essayant vainement de puiser de l'eau dans des vases brisés. La doctrine cultivée sur les bords du Nil fournit de cette singulière représentation un commentaire qui ne doit pas être négligé. Chez les Égyptiens, Horapollon l'atteste, et le Rituel funéraire confirme son témoignage, la plénitude de nourriture exprimait la science mystique, et c'est là, sans doute, l'origine de cette notion du plérome, qui, avant de reparaître dans les opinions des gnostiques, est indiquée avec évidence par une allusion de saint Paul. La plénitude ou le plérome, envisagée à ce point de vue, ne pouvait être que le partage des initiés, et dans la conception antique c'est en vain que ceux qui se tiennent en dehors des mystères s'efforcent d'y atteindre. Leur âme, avide de connaissances et de biens imaginaires, est comme le tonneau des Danaïdes, qui ne se remplit jamais. Si le vase brisé ou sans fond, ne pouvant plus contenir l'eau, était le symbole de l'âme non initiée, manquant de la connaissance des choses divines et incapable de parvenir à la béatitude, partage exclusif de ceux qui avaient participé aux mystères, le vase entier, qui ne laisse pas échapper le liquide qu'on y dépose, devait être naturellement celui de l'âme initiée, en possession de la science religieuse, et par conséquent de l'âme arrivée après la mort à ce bonheur dont l'initiation était censée donner la garantie. C'est à ce titre et à cette signification symbolique que le vase me paraît avoir été choisi comme l'un des principaux types des sépultures athéniennes.

Le vase de marbre ou la stèle ornée d'un bas-relief surmontait les tombes d'un certain luxe; quant à celles du commun, elles étaient marquées par ces petites colonnettes rondes et basses avec une inscription, qui servent maintenant de bornes au coin de toutes les rues de l'Athènes moderne, et dont on a réuni un si grand nombre autour du Temple

de Thésée. Si j'écrivais pour des savants seuls, je n'éprouverais aucun scrupule à dire quelle est l'image d'un symbolisme brutal, exprimant les notions de renaissance et de reproduction, que ces colonnettes retracent sous une forme adoucie et un peu déguisée. Ici, je ne puis que le laisser deviner à ceux qui voudront bien le comprendre, et j'aime mieux jeter un coup d'œil sur les idées d'une importance capitale dans l'esprit des religions antiques, qui ont dicté le choix d'un pareil symbole pour le placer sur les tombeaux.

La pensée mère des mythes du paganisme a constamment associé à la reproduction des êtres les phénomènes de leur destruction. Elle a fait dépendre ces deux ordres de faits l'un de l'autre; elle n'apu comprendre la mort sans la vie, ni la vie sans la mort. Ces problèmes, dans lesquels notre propre existence, nos espérances, nos douleurs et nos joies se trouvent si étroitement impliquées, ont dès le début demandé impérieusement à l'esprit de l'homme une réponse, une solution; et, selon la marche naturelle des choses, la solution qu'on cherche aujourd'hui dans la science, l'humanité naissante l'a d'abord demandée à la religion. On a tremblé devant ce qu'on ne pouvait comprendre, et on a adoré ce qui faisait trembler.

Une comparaison qu'on retrouve à chaque pas dans les poëtes anciens, et qu'ils n'ont pas reproduite si souvent sans quelques motifs sérieux, est celle du procédé de génération de la nature humaine avec la fécondation de la terre par le soc de la charrue. Cette analogie, que tout le perfectionnement social imaginable n'empêchera jamais de se produire en vertu des lois immuables de la nature, se montre bien plus frappante encore dans les mœurs dites héroiques, où le rapt et la violence sont les préliminaires ordinaires du mariage. Ainsi le premier regard que l'homme a replié sur lui-même a associé dans son esprit des pensées de douleur et de violence à la pensée de ses joies d'amour et de ses espérances de reproduction; et la seconde observation qu'il a pu faire dans la culture des fruits qui le nourrissent lui a montré comme un symbole des mêmes pensées. Cette possession de l'objet aimé, achetée d'abord au prix du sang et des larmes, n'a fait qu'ouvrir aux regards de l'homme une série de phénomènes de plus en plus effrayants. L'enfant, conçu dans la douleur, n'a puêtre mis au monde qu'au milieu de douleurs atroces, et à chaque gestation, la vie de la mère, celle de l'enfant, ont été mises en question. Voici l'enfant né; il respire, et sa première voix est un vagissement de douleur. Au prix de combien d'épreuves, de souffrances, de dangers, l'enfant pourra-t-il croître, et se dérober enfin à la puissance enuemie qui semble lui disputer tous ses progrès dans la vie! Les faits qui se

passent depuis la conception de l'enfant jusqu'au développement de la puberté, mettent donc sans cesse en présence les images de la vie et de la mort; et ce spectacle doit d'autant plus agir sur l'homme qui l'observe, que toutes ces péripéties de l'accouchement et de l'éducation se lient d'une manière plus étroite avec la tendresse instinctive de l'homme pour les enfants qu'il a engendrés.

De cette observation individuelle, il est tout simple que l'homme passe à des remarques plus larges, et qu'il embrasse la nature entière dans la contemplation des phases de la destruction et du renouvellement des êtres. Les mêmes douleurs, les mêmes dangers qui assiégent l'homme à sa naissance et dans son berceau, sont communs aux espèces dont l'organisation se rapproche de celle de l'homme, et les espèces entre elles ne puisent les forces nécessaires à leur production qu'en se détruisant mutuellement. Les animaux carnivores assouvissent leur faim avec la chair des autres animaux; les herbivores se contentent de détruire les plantes : de l'herbe qui sèche et jaunit pend la graine qui renferme une herbe nouvelle; le grain pourrit dans la terre et semble s'y dissoudre avant que de germer; dans le détritus des végétaux, la reproduction des plantes puise une force inconnue; la mort des animaux à organisation complète, et la dissolution qui en est la suite, produisent des résultats de fertilité plus surprenants encore; des cadavres putréfiés sortent des moissons vigoureuses, ou même en apparence des êtres animés. L'essaim d'abeilles qui, dans la fable d'Aristée, s'élance des flancs putrides du taureau, est une image bien remarquable de la génération spontanée; et il ne faut rien moins que l'intervention divine pour révéler au jeune berger le mystère religieux de cette reproduction.

Maintenant il faut se souvenir qu'avec la doctrine de panthéisme qui fait le fond de toutes les religions païennes, cet ensemble révolutoire de mort et de vie, dans lequel l'homme se sent emporté, n'est point distinct à ses yeux de la divinité elle-même. Puisque Dieu est tout et que tout est Dieu, il est la mort et la vie, la destruction et la reproduction; il veut la dissolution et le renouvellement des êtres; lui-même, il vit et il meurt tour à tour. De là, pour les religions panthéistiques, une conséquence frappante : ce grand Tout qu'on adore, c'est la vie et la mort réunies; c'est à la fois l'être actif et la matière passive. Ainsi dans le détail des mythes et des cérémonies de l'antiquité, la divinité occupe-t-elle tour à tour toutes les places, tantôt semblant demander des victimes, tantôt représentée comme une victime elle-même.

Les croyances dont j'ai essayé d'embrasser l'ensemble d'un coup d'œil rapide ne sont pas le résultat d'une froide combinaison scientifique.

Elles proviennent d'une aperception des objets, dans laquelle l'observation est inséparable d'une émotion vive, et que colorent toutes les craintes, toutes les espérances, en un mot tous les sentiments intimes de l'homme. L'édifice de la religion a dû s'établir sur ce fondement de pure imagination, et ce qui tient à une recherche raisonnée des causes, à une étude plus froide des éléments, vint s'adjoindre à la religion déjà toute formée, sans en modifier le caractère essentiel. Aussi la distinction qu'on peut établir entre les religions ignorantes et les religions savantes ne reposet-elle que sur l'aspect superficiel des choses. A mesure qu'un peuple antique a accru la masse de ses connaissances, il a cherché à dissimuler le fond grossier de sa religion sous un appareil plus régulier, et dans lequel les connaissances acquises obtenaient une place honorable; à moins toutefois qu'il n'ait pris, comme les Grecs, hardiment son parti, et que sous le nom de philosophie il n'ait créé, à part de la religion, le domaine de la science.

FRANÇOIS LENORMANT.



MERVEILLES DE LA CÉRAMIQUE

PAR M. ALBERT JACQUEMART

PREMIÈRE PARTIE : ORIENT 1.



Un travail officiel sur les faïences italiennes et un article destiné à réduire à sa juste valeur, c'est-à-dire à fort peu de chose, le livre d'un faux savant, ont fait de nous un céramographe; pardon du substantif. Nous avons beau faire. quand même il nous arriverait de briser toutes les vaisselles en criant haro à la faïençomanie, céramographe nous sommes, et céramographe nous devons rester. Aussi M. Albert Jacquemart ne pouvant parler luimême ici de son livre, -- ce qui serait le meilleur moyen de le faire connaître, - c'est à nous qu'il incombe d'en entretenir nos lecteurs habituels. Qu'ils pardonnent ses fautes au pseudo-critique!

Certes, il y a tout profit à fréquenter les écrits de notre savant collabo-

1. Un volume in-12. Paris, Hachette.

rateur, car avec eux il y a toujours beaucoup à apprendre; mais pourquoi, sur les trois volumes de céramique qu'il doit publier dans la «Bibliothèque des merveilles », a-t-il commencé nécessairement par le premier? Qu'il nous eût été plus agréable qu'il laissât de côté cet art oriental, pour lequel nous n'avons jamais éprouvé autre chose que de l'admiration ou de la convoitise, sans jamais avoir été travaillé de ce besoin de connaître le pourquoi et le comment des choses, qui nous possède et nous étreint lorsqu'il s'agit d'autres matières!

Nous admirions

La glu d'émail où le soleil s'est pris,

et cela nous suffisait. Nous ne nous doutions guère que les

Magots poupins Qui vont cueillant les pivoines fleuries Aux buissons bleus des paysages peints,

nous présentaient ainsi une marque de classification.

Tout était fantaisie pour nous, la forme, la couleur et le sujet, dans ces vases de contours si élégants, et il ne nous était jamais entré dans l'esprit de remarquer que ces petits bonshommes

Que le vernis tient aux vases attachés

appartenaient à « la famille verte, » tandis que

Les belles dames Qu'on voit sourire à leurs gros perroquets

étaient de la « famille rose. »

La connaissance de ces mystères nous a un peu défloré la Chine, telle que nous nous la figurions, plus capricieuse en ses arts que la ligne embrouillée que du bout de sa canne l'oncle Trim avait tracée jadis.

Mais il n'importe. Le charme est rompu et il faut marcher dans les allées droites de la classification, au lieu d'errer dans les sentiers tortueux de la fantaisie. Cette classification, qui d'abord semble arbitraire et, pour tout dire, aussi bizarre que les choses auxquelles elle s'applique, se simplifie et devient d'une clarté extrême lorsqu'on en suit les évolutions dans la collection charmante où M. Albert Jacquemart l'a mise en évidence.

Des tasses, nous n'osons dire leur nombre, alignées en avant de leurs soucoupes dressées contre le fond de l'armoire, étendent, sur quelque dix mètres de longueur, leurs files où, comme les différents corps d'une

armée, les familles se distinguent à la couleur de leur livrée. Là, saute aux yeux, pour ainsi dire, ce qui leur échappe dans le tohu-bohu ordinaire des collections de chinoiseries arrangées pour l'agrément plutôt que pour la justification d'une idée.



POTICHE CORÉENNE A RICHE DÉCOR PERSAN.

Ce sont d'abord les porcelaines archaïques: celles où le potier voulant rivaliser avec la nature a donné à la couverte de la porcelaine le vert froid des jades, le chaud carmin des agates, avec les transparences mates des sardoines; les blancheurs laiteuses de coquilles tournant par fois au jaune ivorin, le bleu profond du lapis-lazuli, le jaune ambré des rotins ou les glauques rugosités des roches au milieu desquelles les crabes gris se tiennent à l'affût. A ces époques lointaines, la pâte semi-transparente oscille encore entre le grès et la porcelaine.

Les accidents et les hasards de la cuisson ont donné aux Chinois de nouveaux motifs de décoration: usant ici du « craquelé, » là du « truité » qui emprisonnent le vase dans leurs mailles inégales comme dans celles d'un filet; ailleurs du flambé qui vacille sur ses flancs comme la flamme d'un foyer.

Lorsque après avoir voulu rivaliser avec les produits naturels, tout en gardant le caractère d'une chose fabriquée, la céramique chinoise veut appliquer un décor emprunté aux produits animés, c'est aux fleurs qu'elle demande d'abord ses motifs, et parmi les fleurs il y en a deux, le chrysanthème et la pivoine, qu'elle semble avoir choisies avec une prédilection toute particulière.

« Un bleu gris ou noirâtre, dit M. Albert Jacquemart, du rouge de fer plus ou moins vif, et un or mat et doux s'y balancent par masses à peu près égales; dans quelques cas assez rares, du vert de cuivre et du noir s'unissent aux teintes fondamentales. »

C'est le ton rouge qui domine dans les pièces surtout usuelles et décoratives, où la nature est imitée de loin, plutôt interprétée que copiée.

A partir de la dynastie des Mings, maîtres de la Chine de 1368 à 1615, dont la couleur verte était la livrée, se développe un autre genre de décor. Dans la porcelaine où cette couleur domine, la figure humaine apparaît, jouant un rôle dans les scènes hiératiques ou dans les drames historiques. La flore y est plutôt symbolique que réelle. C'est surtout le bouddhique nélumbo dont les vastes feuilles s'étalent sur les flots d'où sort une tige grêle portant la coupe entr'ouverte ou la corolle épanouie de la fleur aux pétales charnus.

Les huit immortels groupés sur un nuage, ou sur une feuille, ou sur le li-chan, l'olympe bouddhique, rendant hommage au dieu de la longévité, à Cheou-Lao, monté sur une grue; à côté des dieux et de leurs symboles, les dragons, le chien Fo, gardien des temples, le Fo-Hang, oiseau immortel, jouant leur rôle fantastique comme dans toutes les théogonies naissantes; enfin l'histoire des héros, sont les sujets ordinaires représentés sur les porcelaines de la « famille verte. »

« Les couleurs employées pour ces représentations sont, en dehors du vert de cuivre, le rouge de fer pur, le violet de manganèse, le bleu sous-couverte, toujours fin et variant de la nuance céleste au lapis; l'or brillant et solide, le jaune-brunâtre et le jaune-pâle émaillés, le noir en traits déliés, rarement en touches épaisses. ° »

Lorsque les Chinois surent tirer de l'or les éléments de la couleur

rose qui couvre les pièces de ses empâtements glacés, il naquit une nouvelle famille de porcelaines, à laquelle M. Albert Jacquemart a donné le nom de cette couleur. C'est là, au milieu d'un décor tout de fantaisie, qu'on voit parmi « le carmin des bouquets » dont parle le poëte, plus observateur qu'on ne pense, — M. L. Bouilhet, que nous allions omettre de nommer, — qu'on voit :

Dans un verger, causant des femmes graves.

Dans ce musée qui, en Chine, s'étale aux flancs des poteries, la famille rose appartient au genre; la famille yerte à l'histoire; la famille rouge représente le paysage.

Cette classification, créée par M. Albert Jacquemart avec une patience à toute épreuve, mise au service d'un rare talent d'observation et secondée par de longues et minutieuses recherches dans ces écritures chinoises, tellement compliquées et variables, qu'un habitant de l'Empire du Milieu s'estime un très-grand savant lorsque seulement il sait les déchiffrer, est-elle vraie? Nous n'oserions l'affirmer, quoiqu'elle soit bien vraisemblable. Mais, fût-elle fausse, qu'il faudrait encore savoir un très-grand gré à M. A. Jacquemart de l'avoir inventée!

La peine qu'on se donne pour dresser et soutenir une théorie, même fausse, et celle que l'on prend, d'autre part, pour la démolir et la renverser, font autant progresser la science, à notre avis, que les observations scrupuleusement exactes, mais que n'éclaire point le flambeau d'une idée.

Cette classification, par la clarté qu'elle apporte dans l'étude de la céramique orientale, est le point dominant du livre de M. A. Jacquemart, et c'est pour cela que nous avons dû y insister.

Mais quel dommage qu'au milieu de ses excursions nécessaires parmi les théogonies et les symboles religieux ou philosophiques de l'Empire du Milieu, M. A. Jacquemart ait rencontré Pou-taï et l'ait fait choir du sanctuaire où l'avaient placé les amateurs de porcelaines.

Adieu donc,

Petit dieu Pu, dieu de la porcelaine,

toi à qui ils adressaient cette prière :

Sur les oiseaux passe tes mains savantes, Lisse la barbe aux magots rondelets, Songe au matou, veille au doigt des servantes, Rends souple et fin le crin dur des balais.

Au lieu d'être l'ouvrier sublime qui se précipita dans la fournaise

afin de cuire à point avec ses chairs calcinées les porcelaines que l'empereur désirait, tu n'es qu'un poussah trop gras, paresseusement accroupi sur l'outre qui renferme les biens de la terre. Dieu du contentement, puisque tu es connu en Chine, si tu t'égares chez nous, ouvre un peu l'outre fermée dont tu gardes pour toi seul les trésors!

Les questions que les porcelaines de la Chine rendraient encore fort difficiles à résoudre, quand même elles seraient seules, se compliquent singulièrement de l'existence de celles du Japon et de celles de Corée.

A quel signe, à quel caractère les distinguer? Pouvons-nous réussir en une chose à laquelle les envoyés du Mikado n'avaient jamais songé, et qu'ils ont apprise en visitant le musée céramique de Sèvres?

Pour nous autres qui portons la lumière dans l'extrême Orient, qui savons que les premières porcelaines des Indes sont venues du Japon, qui comparons les spirituels croquis imprimés sur les feuillets des albums venus de Yeddo avec les décors de la porcelaine, nous croyons avoir trouvé des différences.

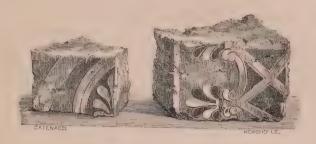
Le Japonais est plus artiste; le Chinois plus industriel. Où le décorateur du Nypon étudie les pétales d'une fleur et les divisions d'une feuille, compte les plumes d'un gallinacé dessiné avec ses allures coquettes ou guerrières, cherche le réel enfin, le peintre des bords du Fleuve jaune ou du Fleuve bleu esquisse largement, travaille de pratique, cherche à rendre l'aspect des choses et se hâte de finir sa besogne.

Mais que de mélanges entre les deux arts qui semblent être venus tous deux d'un centre commun, qui est Corée! Que d'emprunts de personnages, de scènes, de costumes, le Japon a faits à la Chine, et que de difficultés pour débrouiller l'écheveau emmêlé des styles chez des peuples qui vous déconcertent à chaque pas par l'imprévu de leurs inventions et la bizarrerie de leurs caprices!

En Asie Mineure et en Perse, il nous semble que nous marchons en terre ferme. D'ailleurs, si la porcelaine s'y trouve encore, nous l'y voyons sous des aspects assez tranchés, et nous rencontrons la faïence et le berceau de cet art devenu depuis si longtemps européen.

Les fragments de briques de Babylone que M. A. Jacquemart assure être glacés d'une couverte silico-alcaline sans traces de plomb ni d'étain, — quoique leur aspect puisse laisser supposer le contraire, — ont leurs dérivés, en Mésopotamie, dans les tombeaux, en forme de baignoire, glacés de bleu turquoise; dans les poteries de Chypre et de l'Égypte, où la même glaçure turquoise recouvre les statuettes de divinités taillées dans le grès. En Cilicie, enfin, les fragments grecs recouverts d'une glaçure

polychrome et brillante ont précédé ces élégants brûle-parfums, décorés



BRIQUES ÉMAILLÉES DE BABYLONE.

de fleurs comme un cachemire, dont le couvercle ajouré s'arrondit comme le dôme d'une mosquée, et que l'on fabrique à Kutakia.



BRÜLE-PARFUMS, EN FAÏENCE DE KUTAHIA.

En Perse, nous sommes en présence de problèmes plus compliqués, puisque M. Albert Jacquemart y trouve quatre espèces différentes de produits céramiques. Ce sont : la porcelaine-émail, qui est presque un verre opaque; la poterie siliceuse translucide, dont le vernis est généralement blanc, recouvert parfois d'une légère glaçure bleue, et remplissant les à jours percés dans la pâte; la porcelaine tendre au décor auréo-cuivreux, où l'on croit reconnaître une influence directe de la religion de Zoroastre; la faïence; et enfin la porcelaine.

La faïence nous est bien connue, avec ses bouquets d'œillets et de

roses aux tons si éclatants et si harmonieux qui grimpent le long des flancs des vases comme les plantes le long d'un mur.

Celle-là aurait été fabriquée sous l'influence de l'islam, qui ne permet guère la représentation des figures animées qu'à la condition d'en faire des êtres hybrides. Cette fabrication durait encore au xv° siècle, exercée à Rhodes par des prisonniers persans, qui, sur les plats qu'ils décoraient, ont inscrit leurs regrets de la patrie absente au milieu des gaies frondaisons nées sous leur pinceau.



AIGUIÈRE PERSANE, EN PORCELAINE.

En Perse comme en Chine, M. Albert Jacquemart subordonne, on le voit, ses classifications à quelque chose de supérieur à un caprice de la mode ou à une influence locale. C'est dans les révolutions religieuses qu'il trouve la cause des modifications de fabrication, de décor et de style qu'il signale dans les produits céramiques.

Parfois une cuisson trop intense a transformé la pâte des faïences, pour peu d'ailleurs que la composition chimique le permît, d'abord en grès, puis en porcelaine. Nous en avons vu un exemple à l'Exposition rétrospective de 1865. Mais en outre de ces produits accidentels, la Perse possède des porcelaines, produits d'une fabrication régulière, qui, semblables à ceux de la Chine, s'en distinguent le plus souvent par la forme et par le décor. C'est de l'Asie Mineure et de la Perse, qu'ils avaient conquises, que les Arabes nous ont apporté, à travers l'Asie méridionale

et l'Afrique, ce genre spécial de décor à reflets métalliques qui revêt les faïences hispano-moresques.

M. Albert Jacquemart termine son volume consacré à la céramique orientale par l'étude de ces produits européens par la provenance, mais orientaux par la fabrication, sur lesquels nous n'avons point à insister, puisque lui-même en a parlé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome XII), à propos des travaux de M. Ch. Davillier.

Ce livre, dont nous avons fait incomplétement connaître les divisions et l'esprit, fait partie d'une collection que l'on appelle la Bibliothèque des merveilles. Titre singulier, qui dit trop et trop peu: trop, car tout n'est point merveille; trop peu, car tout est merveille aussi. — C'est une merveille, comparée au néant, au vide, à l'absence de quoi que ce soit, que le premier récipient en pâte grossière, lâche et charbonneuse, que l'habitant encore inconnu des cavernes d'Europe imagina de façonner et de solidifier à son feu, cette autre merveille. — Mais qu'est-ce que cette grossière ébauche d'une industrie qui naît et tâtonne, comparée aux produits... merveilleux de la Chine ou de Sèvres?

Aussi M. Albert Jacquemart, entre autres mérites, a-t-il eu celui d ne guère se soucier du titre et de commencer une histoire complète de la céramique, débarrassée, il est vrai, de tout bagage trop scientifiquement aride; telle qu'il la faut, enfin, à notre société, que sollicitent deux tendances si contraires : le besoin de s'instruire et la hâte de jouir.

ALFRED DARCEL.



VASE ÉGYPTIEN.

M. HEIM.



ous savons tous de quel poids pèsent la mode et ses caprices sur les plus légitimes renommées d'artistes et sur les plus solides principes des écoles d'art; nul n'y peut rien, qu'en rire parfois tristement; mais il est cependant, pour certains hommes auxquels semblent s'être attachées le plus justement la faveur et l'estime de leur temps, des destinées d'une mobilité par trop cruelle, et des dédains par trop légers de l'opinion.

En 1855, lors de ce concours à jamais mémorable, et qu'hélas! nous ne reverrons plus, entre tous les plus fameux artistes des plus puissants peuples du monde, l'une des dix médailles d'honneur, par lesquelles l'assemblée générale des jurys internationaux signala les maîtres hors pair de la peinture universelle, l'une des neuf grandes médailles d'honneur alla échoir à un vieillard, j'allais dire à un revenant, que la terre n'a recouvert que dix ans plus tard, et que cette radieuse et enivrante réhabilitation vint illuminer un jour, entre l'oubli de la veille et l'indifférence du lendemain.

La mémoire de notre génération en était restée sur M. Heim à quelques fâcheux tableaux d'un pinceau caduc, exposés aux Salons dix ou quinze ans plutôt (grande pictorii ævi spatium), et dont la rancune se perpétuait par la place qu'ils tenaient à Versailles; car, pour son malheur, comme tant d'autres M. Heim avait eu sa part des travaux de Versailles; comme tant d'autres il y avait été plus que médiocre, et, disons-le tout de suite, ce n'est point à Versailles qu'il faut aller chercher M. Heim.

Mais quelques amateurs se souvenaient d'avoir vu, dans les églises de Paris, deux vastes toiles signées de son nom et animées d'une si rare vigueur de mouvement et d'une telle puissance de pinceau, qu'elles effaçaient, sans effort, les autres peintures de même date dont ces

églises étaient alors si riches. On conseilla au timide petit vieillard de se présenter sur le champ de l'Exposition universelle avec les mêmes armes que ses anciens rivaux, et de même qu'ils empruntaient les meilleures œuvres de leur bon temps aux églises et aux musées de Paris et de province, d'emprunter lui aussi à Notre-Dame et à Saint-Gervais les Martyres de saint Cyr et de saint Hippolyte, et à la galerie du Luxembourg son Massacre des Juifs et son Charles X distribuant les récompenses. Il ne joignit à cela que deux petites esquisses, sa Victoire de Judas Macchabée et la Bataille de Rocroy, et voilà qu'à son immense étonnement à luimême, ces quelques peintures, groupées à l'une des extrémités du grand salon central du palais de l'avenue Montaigne, reprirent, aux yeux du public européen qui visitait ce palais, toute leur valeur d'autrefois et remontèrent, remontèrent le bonhomme qui les avait presque oubliées au niveau des quatre maîtres les plus populaires de notre école: H. Vernet, Ingres, Delacroix et Decamps, et, comme représentant les nobles traditions de la peinture d'histoire, lui firent, injustement peutêtre, place avant Meissonier.

M. Heim, François-Joseph, était né à Belfort, en Alsace, le 15 janvier 1787, ou, selon d'autres renseignements, le 5 juillet 1784. Je le dis à son honneur, il resta toute sa vie attaché à sa province, et jusqu'aux derniers jours il aimait à y retremper ses forces et y endormir ses inquiétudes. Il fit ses études au collége de Strasbourg, obtint dès l'âge de onze ans le premier prix de dessin à l'école centrale de la même ville; on voulait en faire un mathématicien pour le pousser vers l'arme du génie, mais la passion de l'art fut la plus forte : il vint à Paris en 1803 et entra dans l'atelier de Vincent. Il est bon de le noter en passant, l'atelier de Vincent et celui de Regnault, vers 1805, valaient hardiment celui de David. La première couvée de David fut admirable; ce fut comme une couvée de géants : Girodet, Gros, Gérard, Drouais, Hennequin, Fabre; la seconde fut bien moins heureuse : il n'en est guère resté que M. Ingres et Granet; encore M. Ingres doit-il beaucoupe moins à David que son noble cœur ne le croit et ne le dit. Les ateliers de Vincent et de Regnault avaient conservé plus naïvement l'ancienne tradition française brusquement interrompue par les héroïques chefsd'œuvre de David; il était donc à prévoir que le jour où l'école se détendrait de son prodigieux effort, ce serait par ces ateliers-là que la tradition se rétablirait dans son plus naturel courant; et c'est ainsi que Guérin, élève de Regnault, devint maître de Géricault, de Scheffer et de Delacroix, et que de chez Vincent sortit M. Heim, dont le goût de peinture se rattacherait plus directement aux meilleurs académiciens du

temps de Louis XVI qu'à la génération de Pallière et de Dejuinne. La vraie manière et la plus intéressante d'écrire l'histoire de notre école serait d'étudier l'esprit, les préceptes et les partis pris des divers ateliers qui se sont partagé les élèves, en chaque époque quelque peu féconde et vivante. Gens à systèmes et à modes ondoyantes que nous sommes, les secrets de nos grands revirements de goût apparaîtraient là tout à cru, et trop comiquement peut-être pour l'estime dont nous honore l'Europe.

Quant à M. Heim, on peut dire hardiment qu'il a eu, pendant vingt ans, un très-réel et très-énergique tempérament d'artiste. En 1806, il avait concouru pour le prix de Rome contre Boisselier l'aîné, dessinateur plein de grande espérance, de fougue et d'invention. Le sujet proposé cette année-là était le Retour de l'Enfant prodique. Boisselier l'emporta et s'en alla à Rome, d'où il ne devait plus revenir; mais le second grand prix avait libéré du service militaire le filleul de Kléber. En 1807, le sujet était Thésée vainqueur du Minotaure. Cette fois M. Heim obtint le premier grand prix : il avait juste vingt ans. Chacun là-bas trouve son maître selon sa nature; celui dont s'éprit du premier coup notre pensionnaire, tout naturellement, ce fut Michel-Ange; et comme alors Rome relevait de la France, le jeune homme put obtenir de copier, sur un échafaudage et à hauteur de l'œil, les plus terribles groupes du Jugement dernier. Ces dessins, les plus beaux peut-être et les plus voisins du maître qu'on ait faits d'après la fresque de la chapelle Sixtine, sont conservés pieusement chez la veuve de M. Heim. C'est une fière note que des crayons pareils dans l'atelier d'un peintre, et M. Heim en fut soutenu certainement tant qu'il eut confiance en sa propre vigueur; il les a regardés plus d'une fois quand il composait son plafond du musée Charles X, la dernière œuvre et déjà déclinante de sa belle période.

En 1812, il reparaît pour la première fois devant le public de Paris, et il obtient tout d'abord une médaille de première classe en envoyant au Salon: l'Arrivée de Jacob en Mésopotamie, qui fut reçue au Salon de 1814, acquise par le gouvernement et donnée au musée de Bordeaux; — le Portrait en pied d'un chasseur et une Figure d'étude.

Je ne vois point qu'il ait eu le temps de peindre pour le gouvernement impérial autre chose qu'un excellent tableau, de moyenne dimension, qui se voit aujourd'hui au musée de Versailles, et qui représente la Défense du château de Burgos en octobre 1812.

Je voudrais m'y arrêter un moment et vous dire de suite qu'à mes yeux cette toile, bien malade aujourd'hui et aussi craquelée que pas une autre de l'école de l'Empire, est, avec le portrait que M. Heim, presque

enfant, peignit de lui-même pour un ami, antérieurement à son départ pour Rome, et le Charles X distribuant des récompenses, le plus remarquable morceau de peinture sur lequel les amis de M. Heim puissent appeler l'œil des artistes. C'est en étudiant de près les petites figures, hautes comme la main, dont est animée cette scène militaire, qui fut du reste un des plus homériques faits d'armes de l'épopée impériale (nous l'avons encore vu naguère à Versailles, dans sa verte vieillesse, le héros, le général Dubreton, qui, renfermé avec seize cents hommes dans les vieilles tours carrées du château de Burgos, repoussa les cinq assauts des trente-cinq mille Anglais de Wellington, et l'obligea à battre en retraite après trente-cinq jours de siége), c'est, dis-je, en étudiant de près le grand caractère des figurines de ce tableau, peint dans l'enthousiasme du moment, que l'on ne peut se défendre de songer aux plus robustes œuvres de Géricault, j'entends de celles que Géricault exécuta bien après celle-là, et vers le temps de son propre voyage à Rome. Le portrait de M. Heim, enfant, semble déjà, à s'y méprendre, une étude de la palette de Géricault dans ses tons vigoureux. Jamais, jamais plus M. Heim ne retrouvera cette simplicité de dessin, solide, courageuse, naïve, cette peinture toute franche et sobre, même un peu grosse; et Géricault, en ce sens de fierté et de rudesse, ne dépassera pas le Siége de Burgos. Je ne sais si le chef illustre de l'école moderne a regardé, autant que je serais porté à le croire, le tableau d'un jeune homme de son âge auquel la pension de Rome avait assuré une certaine notoriété; je ne sais même s'il a connu un ouvrage bien vite disparu dans les magasins de l'État; mais, ce que j'affirme, c'est que les derniers tableaux de Géricault sont plus proches parents de la Défense de Burgos que des œuvres de Gros et de Carle Vernet. C'était là la vraie force. Plus tard, M. Heim retrouvera encore dans ses compositions d'église une autre sorte d'énergie, mais académique celle-là, et qui ne vaudra jamais la première, la vigueur de jeunesse, celle de son propre tempérament.

Ajoutons enfin, en manière de simple note, que le Siège de Burgos devait encore faire date d'autre façon dans la vie de M. Heim, car on m'a dit que ce fut en fréquentant la maison du conservateur d'alors du musée d'artillerie, pour y étudier les détails du matériel de siége qu'il avait à peindre, que le jeune artiste conclut le premier de ses trois mariages.

Nous voici arrivés au temps de la Restauration, qui fut l'éclatante époque de M. Heim. Il ne cessera plus d'avoir sa part et sa maîtresse part dans les plus beaux travaux distribués par le roi ou par la ville, et aucun de ses rivaux ne justifiera mieux, il faut le dire, la confiance de

M. de Forbin et de M. de Chabrol. Avec l'auteur de l'Entrée d'Henri IV et celui du Vœu de Louis XIII, M. Heim, toute distance gardée, est le peintre de la Restauration. Tout d'abord, dès que Louis XVIII pense à restaurer, pour un projet d'habitation royale, bientôt abandonné, les plafonds splendides de Lebrun et de son école dans les galeries et les grands appartements de Versailles, M. Heim est appelé par M. Fontaine, avec Abel de Pujol et Mauzaisse, et deux ou trois pensionnaires de Rome. Les profits sont minces, la besogne rude et hâtive, mais le pied est bon à prendre dans les palais et monuments à décorer, et ce pied il ne le perdra plus. C'est en 1817 que sont exécutées, pour Versailles, deux figures allégoriques, la Valeur et la Vigilance militaire.

Au Salon de 1814, M. Heim avait exposé, outre son Jacob, un petit Saint Jean et des portraits, entre lesquels celui de M. N..., architecte. En 1817, il expose un Ptolémée-Philopator profanant le temple de Jérusalem, tableau acquis par la liste civile, et la Robe de Joseph apportée à Jacob; et ces deux tableaux lui avaient mérité une nouvelle première médaille. En 1819, il produit une Résurrection de Lazare et deux toiles, à lui commandées par la maison du roi, et qui se voient aujourd'hui au Grand-Trianon: Titus Vespasien faisant distribuer des secours au peuple, le même Titus pardonnant à des conjurés; et aussi son grand tableau du Martyre de sainte Juliette et de saint Cyr, commandé pour l'église Saint-Gervais, et dont nous reparlerons. Salon de 1822 : Rétablissement des sépultures royales à Saint-Denis en 1817 1, pour la série des tableaux historiques de Saint-Denis, à laquelle prirent part Gros, Guérin et tous les meilleurs d'alors; le Martyre de saint Hippolyte, commandé par le comte de Chabrol (pour Notre-Dame de Paris), et Saint Arnould lavant les pieds d'un pèlerin qui se rend à la terre sainte. En 1824, Délivrance du roi d'Espagne, petit tableau destiné au château de Villeneuvel'Étang, près de Saint-Cloud, où Mme la duchesse d'Angoulême avait

^{4. «} Le roi, par ordonnance du 24 avril 4846, avait décidé que les sépultures royales violées en 4793 seraient rendues à leurs tombeaux. Le premier plan représente le moment de l'exhumation des ossements dans le cimetière de l'abbaye royale de Saint-Denis, en présence de monseigneur le chancelier de France, de M. le marquis de Dreux-Brézé, grand maître des cerémonies, de M. le comte de Pradel, directeur général de la maison du roi, de MM. Delaporte, Lalanne et de Blaire, conseillers d'état, et de MM. Sallier et A. de Pastoret, maîtres des requêtes, commissaires du roi à l'exhumation. Sur le second plan, des gardes du corps transportent un cercueil renfermant une partie des dépouilles royales; ce cercueil précédé du maître et des aides de cérémonies, est reçu par le clergé du chapitre de Saint-Denis à l'entrée d'une chapelle provisoire, d'où s'est faite ensuite la translation dans les tombeaux de Saint-Denis. » (Commandé par le ministre de l'intérieur.) Livret du Salon de 4849.

fait représenter, en une série de petites toiles semblables, les traits les plus intéressants de la vie politique et militaire de M. le Dauphin 1; le sujet tiré de l'histoire des Juifs par Josèphe (c'est le grand tableau du musée du Luxembourg), commandé dès 1820, et une Sainte Adélaïde, retirée par un pêcheur de l'étang où elle se cachait parmi des roseaux, pour échapper à la prison de Béranger, roi d'Italie. (Ce tableau n'est-il pas à Dreux, dans la chapelle funéraire de la maison d'Orléans?) Enfin, le Salon de 1827, le dernier de la Restauration, vit paraître le Charles X distribuant les récompenses aux artistes à la fin de l'exposition de 1824, tableau commandé en 1825; un Saint Germain, évêque d'Auxerre, distribuant des aumônes, et son second tableau pour Notre-Dame: Saint Hyacinthe, invoquant la Vierge, ressuscite un jeune homme qui s'était noyé.

Joignez à cet imposant ensemble de compositions, la plupart religieuses et de vastes dimensions (celles de Notre-Dame n'avaient pas moins de 18 pieds de haut, sur 12 à 15 pieds de large, c'était la mesure ordinaire des tableaux de ce temps-là), joignez les immenses machines du plafond du musée Charles X, commandé en 1826, et de l'autre plafond pour la cinquième salle des peintures de l'école française, commandé en 1828, et vous estimerez avec moi que ce peintre avait glorieusement rempli les quinze années de la Restauration. Le roi l'avait décoré le 14 janvier 1825, devant son *Massacre des Juifs*, à la suite du Salon de 1824, qu'il devait immortaliser; le 19 décembre 1829, l'Institut le reçut parmi ses membres, en remplacement du baron Regnault.

Revenons maintenant sur les principaux ouvrages de M. Heim, et sur les conditions où ils prirent naissance. Nul gouvernement n'a dépassé la Restauration dans sa bonne volonté du noble et du grand; nul n'a cherché plus loyalement le bien, dans les arts comme dans le reste, et la foi sur laquelle elle s'appuyait, elle s'appliqua de bonne heure à l'honorer en ses temples, par les plus dignes œuvres des peintres et sculpteurs dont elle pût disposer, et qui eux-mêmes portaient très-haut encore le respect de leur art et la discipline de leurs maîtres. L'impiété brutale et

^{1. «} Délivrance du roi d'Espagne; le roi d'Espagne et la famille royale débarquant au port Sainte-Marie, où ils sont reçus par S. A. R. Monseigneur le duc d'Angoulème qui est accompagné du prince de Carignan, de M. le général comte de Guilleminot, et d'un nombreux état-major. »

Ce sont évidemment les deux tableaux de la Délivrance du roi d'Espagne et du Rétablissement des sépultures royales, qui amenèrent M. Heim à son chef-d'œuvre du Charles X distribuant les récompenses, par l'habitude et le succès des petits portraits officiels dont il avait semé les deux toiles de 1822 et 1824.

sacrilége de la Révolution avait mis à nu les murailles des églises de Paris. L'Empire eut à cœur de leur rendre une partie des chefs-d'œuvre qui les ornaient jadis, ou du moins de combler les vides faits sur les principaux autels. Par décret du 15 février 1811, l'empereur partagea entre les églises de Paris 194 tableaux, provenant les uns des anciennes paroisses, les autres des ci-devant collections de nos rois, les autres des glorieuses conquêtes de Flandre, d'Allemagne et d'Italie. 37 tableaux de même espèce, mais moins précieux, furent plus tard concédés par le musée du Louvre, sous la Restauration, au préfet de la Seine, pour les églises de Paris. Nous chercherons ensemble un autre jour, si vous le voulez, ce que sont devenues, dans la bagarre des églises décorées à nouveau, ces toiles qui portaient les noms les plus illustres, et dont quelques-unes intéressaient très-vivement l'histoire de l'art dans les écoles diverses, depuis Pérugin jusqu'à Gaudenzio Ferrari et Salvator, d'Albert Dürer à Rubens, de Quintin Varin à Lenain et Jouvenet.

Toutefois, les largesses du décret de 1811 ne suffisaient pas encore à remplir tant de nefs et tant de chapelles, aussi riches en merveilles de tout genre, avant 93, que pouvaient l'être les églises de Belgique ou de Rome. Il fallut donc offrir du nouveau, et les commandes de M. de Chabrol se firent sur grande échelle. Un employé des bureaux de la ville, en ce temps-là, M. Grégoire, a publié tout un livre de ces commandes, et pour qui s'est promené il y a vingt ans dans les églises de Paris il en reste un souvenir encore considérable. Nous pensons avoir fait mieux ;peutêtre avons-nous raison; cependant il est juste de se rappeler que depuis la Révolution opérée sous Louis XVI par l'avénement de David, il n'était plus question en France de peintures décoratives, mais de grands tableaux portatifs, et même la mode des vastes toiles suspendues et non adhérentes à nos murailles humides remontait bien par delà David, car les cadres immenses que d'Argenville nous montre aux piliers de Notre-Dame ou de Saint-Germain-des-Prés, et qui servirent, sous Louis XVIII et Charles X, de type par leur dimension autant que par leur esprit de composition, aux peintures pieuses des élèves de David et de Vincent, tous ces cadres du xviie et du xviiie siècle étaient naturellement mobiles.

Il se trouva en outre, par une étrange fortune, que l'école française en 1815 avait, grâce à l'absolutisme de David et aux nobles principes de son enseignement et de son influence, une fort grande ressemblance avec celle de la seconde moitié de notre xvii° siècle, que l'esprit non moins absolu de Lebrun, et aussi notre génie national, avaient tenue soumise aux traditions du Poussin. C'était même sagesse de composition, même gravité académique, mêmes données, mêmes ex-

pressions solennelles, même goût de draperies, même style de dessin. La Femme adultère de Drouais indique la plus haute note et le point de départ de cette seconde filiation du Poussin parmi nous. Quant au rapprochement dont je parle, de deux importantes époques de notre art, il était facile à faire dans toutes les églises de Paris, à Saint-Roch, à Saint-Germain-des-Prés, aussi bien qu'à Notre-Dame, où le bon sens du gouvernement impérial avait renvoyé le plus grand nombre des anciens mays de la confrérie des orfévres, ceux du moins qui avaient échappé à la dispersion des magasins du musée central entre les musées de province; c'était le plus souvent à ne point distinguer les nouveaux venus des Hallé, des Boullongne, des Corneille, des Leclerc, des Verdier, des Paillet ou des Coypel, si grande était l'harmonie et la similitude de leur idéal.

Toutes les églises de Paris furent donc gratifiées à nouveau, selon leurs besoins; outre celles que je viens de nommer, il y eut largesse pour Saint-Gervais, Saint-Nicolas-du-Chardonnet, Saint-Leu, Saint-Merry, Saint-Louis-d'Antin, Saint-Eustache, l'Assomption, Sainte-Élisabeth, Saint-Laurent, Saint-Ambroise, Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, Saint-François-d'Assise, Notre-Dame-de-Lorette, Sainte-Marguerite, Saint-Sulpice, Notre-Dame-des-Victoires, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Jacques-du-Haut-Pas, etc., etc. On ne se souvient guère aujourd'hui que de la Prédication de saint Étienne d'Abel de Pujol pour l'église Saint-Étienne-du-Mont; du Saint Étienne secourant une pauvre famille de L. Cogniet pour Saint-Nicolas-des-Champs; de la Mort de Saphire de Picot, pour Saint-Séverin; du Christ au jardin des Oliviers de Delacroix, pour Saint-Paul; de la Sainte Geneviève-de Schnetz, pour l'église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle; du Saint Thomas d'Aquin apaisant une tempête d'Ary Scheffer, pour l'église Saint-Thomas-d'Aquin; de l'Assomption de la Vierge de Prud'hon, pour la chapelle des Tuileries; du Saint Germain de Gros, et des trois tableaux de M. Heim; et cependant il est injuste d'oublier la part que prirent à ce magnifique ensemble de travaux les honorables talents de Drolling, Couder, Delerme, Dejuinne, Rouget, Champmartin, Vinchon, Steuben, Lancrenon, Delorme, Caminade, Blondel, Lordon, Latil, Granger, Guillemot, Dubusse le père, Guérin, et les plus habiles sculpteurs de notre siècle, Cortot, David d'Angers, Rude, Pradier, De Bay père, et les Desbœufs, les Petitot, les Lemaire, etc. - C'est toujours une bonne fortune pour une administration des Beaux-Arts de proposer aux peintres et aux sculpteurs de son temps des sujets élevés, et le gouvernement qu'elle sert s'en trouve bien dans l'estime de l'avenir. La Restauration, en

appelant la légion d'artistes qu'elle avait sous la main à décorer les églises de Paris de peintures et de sculptures sacrées, offrit à leurs talents un champ bien autrement noble et digne de l'art, que plus tard Louis-Philippe en leur livrant le palais de Versailles pour le remplir à la toise d'anecdotes historiques. Les peintures de Versailles ont amoindri et énervé l'école dans l'une de ses périodes les plus ardentes et les plus vivaces; celles des églises de Paris ont tiré du groupe de 1815, peu riche en hautes individualités, des œuvres saines et profondément respectables et qui, nous pouvons en juger maintenant, fournissent d'utiles lecons de conscience et de noblesse aux décorateurs de nos chapelles d'aujourd'hui. Quand on vit en bataille en 1855 les quatre grandes toiles de M. Heim, je ne les donne point pour des œuvres de génie, mais seulement d'un énergique et généreux talent, quand on vit au milieu de tant d'ouvrages du plus brillant et du plus précieux mérite, quatre toiles d'une exécution mâle, ferme, franche, sans clinquant, qu'on eût dit tombant de chez un bon elève des Carraches au milieu du papillotage de la dernière école de Venise, il fut impossible aux juges d'échapper à l'étonnement de cette force naturelle devenue si rare en notre époque plus nerveuse que solide, et M. Heim bénéficia, en outre de l'applaudissement dû à son tempérament personnel, de l'estime rétrospective qui éclata, sans qu'on s'en doutât, pour l'école où avait fleuri sa jeunesse. Cette force si rare aujourd'hui, disons-nous, que nous en adorons les semblants, et que nous nous accrochons avec enthousiasme, dans chacun des Salons actuels, à l'œuvre qui paraît nous la promettre, le grand but de l'école d'alors était de la cultiver et de la développer en des travaux austères, où le charme trop prôné de nos jours faisait le plus souvent défaut; mais elle est pourtant, après tout, la clef et le suprême point de l'art. Elle seule fait les rénovateurs et les chefs d'école. Elle seule fait le Géricault de la Méduse, l'Ingres du saint Symphorien; elle a failli faire deux maîtres vers le même temps, de M. Heim, et d'un homme dont les dessins aussi ressemblent fort à ceux de Géricault, de M. Forestier, le peintre du Possédé du Luxembourg.

Oui, M. Heim eût pu être un maître. Il avait l'énergie, celle du dessin comme celle de la brosse. Il avait la vigueur du mouvement, il avait l'ampleur du geste; souvenez-vous de sa sainte Juliette se soulevant du chevalet pendant que des bourreaux à la mode du Dominiquin la flagellent; cette grande figure ne vous rappelle-t-elle pas, par son mouvement d'un enthousiasme désespéré et sublime, le saint Symphorien que je viens de nommer? Souvenez-vous de l'effrayante impression du regard de saint Hippolyte, le vieillard à cheveux blancs, que deux che-

1,9

vaux furieux entraînent, la tête renversée, à travers les buissons et les épines. C'est du Ribeira cela, et sans chercher le pastiche; c'est d'une certaine vérité âpre qui, après un long oubli, faisait sa rentrée dans l'art, et que David ni aucun des siens n'avaient connue, si ce n'est un jour par hasard, le jour du Marat. Souvenez-vous de la scène du massacre des Juifs dans la cour du temple de Jérusalem. Quels excellents morceaux de peinture que toutes les figures de cette mêlée! Quel modelé nerveux, quelle solidité et quelle justesse de ton! Car M. Heim, il faut bien le dire, fut avant tout, dans son meilleur temps, un peintre de morceaux; la main, comme il arrive souvent à de grands artistes, avait peut-être en lui plus d'intelligence de l'art que la tête. Les chevaux de son Saint Hippolyte, celui de son Romain de la Prise de Jérusalem, ont une si héroïque beauté, une telle fierté d'allure, qu'on ne peut se défendre de penser en les voyant à ceux de Géricault; et vous remarquerez que le nom de Géricault revient à tout moment au bout de la plume quand on s'occupe des bonnes œuvres de M. Heim, tant cet homme fut singulièrement doué pour être, dans la fécondation de l'école moderne, le complice de l'auteur de la Méduse et du Cuirassier blessé!

Mais son mauvais sort voulut qu'il manquât à M. Heim je ne sais quelle hardiesse un peu intempérante des vrais maîtres : la confiance dans ses propres veux, le dédain instinctif des manières favorisées du public, des types acceptés et des procédés de l'atelier voisin, enfin cette indépendance de l'esprit qui vient plutôt du tempérament que de l'éducation. M. Heim, soit timidité, soit prudence, n'osa jamais s'affranchir de la tradition académique si puissante dans sa jeunesse; jamais il ne trancha résolûment les lisières de cette tradition, et s'il recueillit, par des commandes régulières, les bénéfices d'une telle sagesse de conduite, il y perdit les meilleures chances de sa gloire. Les traditions sont choses précieuses; les traditions, il v en a pour tout le monde; nous avons chacun la nôtre. Nous sommes toujours fils de quelqu'un; notre instinct nous désigne notre père : M. Ingres, à travers trois siècles, descend à la fois de Raphaël et d'Holbein; Delacroix vient de Véronèse, et Gros venait de Rubens et de Gaspar de Crayer. Les traditions, ce sont vos vrais maîtres qui se révèlent à vous; mais la tradition, elle peut devenir, pour toute une génération d'artistes, pour deux, pour trois générations, un Minotaure terrible, et la banalité poncive sera la lèpre dont elle déshonorera leur visage et dévorera leurs moelles. M. Heim fut sauvé quelques mois encore par une veine charmante et toute particulière de son talent.

Tout le monde connaît, par la gravure de Jazet, le tableau du xxII.

musée du Luxembourg: Charles X distribuant les récompenses aux artistes à la suite de l'Exposition de 1824. Cette délicieuse composition n'est pas seulement la page la plus complète de l'histoire de l'art pour le premier tiers de notre siècle, elle intéresse aussi, par la justesse et la simplicité des attitudes, le bon port des costumes et la convenance aisée des personnages, l'histoire des mœurs de notre temps. On y assiste comme de plain-pied à l'une des plus gracieuses et trop rares fêtes qu'auront vues les artistes, et qui méritaient bien d'être éternisées par eux, celles où le souverain venait, en bon père de famille des intelligences, leur distribuer, le dernier jour des expositions, les cordons et les médailles. A la vente d'Auguste de Bay a paru dernièrement une immense ébauche où Gros avait représenté l'Empereur distribuant les croix de la Légion d'honneur à David, à Prud'hon, à Gérard, à Girodet, à tous les illustres de son époque. Quel dommage que l'on n'ait point songé à recueillir un tel souvenir à Versailles! Il ne nous eût point semblé déplacé, à nous autres, à côté de la distribution des aigles. Quel dommage encore qu'en 1855 on n'ait point songé à commander à l'un de nos plus habiles peintres une représentation solennelle de cette cérémonie qui eut dans l'Europe entière un si profond retentissement, et qui survivra peut-être dans la mémoire des hommes au congrès de Paris, honoré d'une peinture célèbre : je veux parler de la distribution des récompenses à la suite de l'Exposition universelle, par Napoléon III, au palais des Champs-Élysées! La toile de Gros était naturellement de proportion homérique; celle de M. Heim fut de mesure plus modeste : il montre le roi vraiment gentilhomme entouré de tous les artistes qui étaient déjà ou qui allaient être l'honneur de l'école française, et leur remettant les récompenses et les décorations dont la France a toujours été particulièrement prodigue pour cette classe des enfants de son génie. Carle Vernet vient de recevoir le cordon de l'ordre de Saint-Michel, Cartellier s'incline devant le roi, qui lui remet le même cordon. Charles X, debout en avant de son fauteuil fleurdelisé et de la longue table couverte d'une draperie bleue frangée d'argent, Charles X est assisté des divers personnages qui ce jour-là étaient de service auprès du roi, ou qui avaient alors autorité dans l'administration des beaux-arts : le duc de Maillé, le marquis d'Autichamp, le vicomte de la Rochefoucauld, le comte de Forbin, M. de Cailleux; et puis se pressent à l'entour du cercle que maintient le respect du roi l'innombrable pléiade des maîtres en tout genre, et au premier rang les membres de l'Institut : Bosio, Gros, Ramey, le baron Regnault, le comte Turpin de Crissé, Meynier, Thevenin, Huyot, Vaudoyer, Galle, Hersent et Mme Her-

sent, le baron Desnoyers, Bidaut, Lethiers, Dupaty, Lemot, Tardieu, Quatremère de Quincy, Mmes de Mirbel, Ancelot, Haudebourt-Lescot; et derrière les membres de l'Institut : lngres, David d'Angers, Watelet, Constantin, Redouté, Isabey et son fils Eugène, Cortot, Gatteaux, De Bay, Giraud, de Juinne, Schnetz, Langlois, Kinson, Vandael, Daguerre, Raggi, Abel de Pujol, H. Lebas, Guenepin, Demarne, Boilly, Couder, Gayrard, Saint, Rouget, Gassier, Delorme, Lancrenon, Paulin Guérin, Bertin, le vieux Taunay, la vieille Mme Lebrun, H. Vernet dans toute son élégance juvénile, Picot, Mauzaisse, Richomme, Blondel, et groupés au fond et montés sur les banquettes, P. Delaroche, Alaux, Pradier, Gudin, Bouton, Taylor, Ch. Nodier, combien d'autres encore! j'oubliais le groupe des musiciens : Cherubini, Lesueur, Berton, Boïeldieu, Rossini. Au fond, à droite, près de l'entrée de la grande galerie, le baron Gérard cause avec Fontaine, Mme Cartellier cause avec Percier; et se dissimulant lui-même avec cette modestie qui sera l'un des dangers de sa vie d'artiste, s'aperçoit à gauche, à demi-couverte par la bordure de son tableau, la figure de M. Heim, qu'un nouveau mariage avait fait entrer dans la famille de Cartellier, du sculpteur Cartellier, celui que le roi est en train de décorer. Ai-je dit que le grand salon du Louvre, où se passe cette noble scène, est tapissé, outre la statue du roi en pied, des tableaux les plus considérables de l'exposition de 1824 : le Philippe V de Gérard, le Vœu de Louis XIII, de M. Ingres, le Portrait de Charles X par Gros, le Massacre des innocents de L. Cogniet, le Fleuve Scamandre de Lancrenon, la Jeanne d'Arc de P. Delaroche, les Moines de Saint-Bernard de Hersent, le portrait de Ducis de Gérard, ceux de Bonchamps et de Cathelineau, les Vues d'Orient du comte de Forbin, etc., etc.

Nous avons vu tout dernièrement passer à l'hôtel Drouot (vente Laneuville) le charmant tableau de Boilly, qui représente l'Atelier d'Isabey, où sont réunis tous les camarades de l'aimable miniaturiste, autant dire tous ses contemporains de quelque renommée: Girodet, Talma, Chaudet, Lethiers, Percier, Fontaine, etc., etc. Le musée de Lille possède aujourd'hui les études de chacun des personnages, et à coup sûr le spirituel Boilly s'était élevé là à son plus haut, pour traduire avec convenance les plus intelligentes têtes de son époque. Nous avons revu, en 1855, l'Atelier d'Horace Vernet et le Salon de M. le comte de Nieuwerkerke par Biard, c'est-à-dire deux autres chapitres, et non moins piquants, de l'histoire familière des arts en notre siècle. Mais quelle distance de cet excellent ouvrage de Boilly, et de l'amusante petite toile de Vernet, et de la foule des riantes physionomies de Biard, au tableau de M. Heim! Tout en conservant à chacune de ses figures l'intimité du portrait, et en se faisant

peintre de genre, M. Heim a su donner à son gracieux tableau de genre l'importance d'une peinture d'histoire. Oui, ce tableau est le plus parfait modèle de la grâce noble, particulière à son temps, et on y trouve d'un coin à l'autre comme l'essence d'un monde poli, généreux et affable, respectueux envers lui-même comme envers son art, monde hélas! depuis quarante ans disparu. Cette multitude de petites figures empressées autour du roi sont autant d'admirables portraits d'une animation, d'une bonhomie, d'une élégance et d'une personnalité, d'une liberté et d'une vérité d'attitudes, d'une finesse et d'une loyauté de pinceau qu'on ne saurait assez louer; point de grimace, mais la vie même et le comme il faut d'une certaine société dont la nôtre n'offre plus même. l'ombre.

Le musée du Luxembourg possède presque toutes les études que M. Heim dessina pour ce tableau. Les dessins portent la date de 1825 et surtout de 1826; et il ne fallait rien moins que la sûreté et la prestesse de sa main pour mener à fin, de cette année au 4 novembre de la suivante, une œuvre aussi compliquée et d'une exécution aussi savante à la fois et aussi légère. Le succès fut d'ailleurs tel qu'il devait être. M. de la Rochefoucauld commanda à l'auteur trois autres tableaux du même genre où devaient être rassemblées toutes les illustrations des lettres, des sciences et du monde politique. Je me souviens d'avoir vu chez M. Heim une très-jolie esquisse représentant la salle des séances de l'Institut. L'une de ces séances devait être le sujet de l'une des trois nouvelles toiles, et j'imagine que la Lecture au foyer du Théâtre-Français dont nous reparlerons tout à l'heure était aussi l'un des cadres convenus. De là une nouvelle série, et innombrable cette fois, et en tous sens, d'études crayonnées d'après les plus notables figures contemporaines. Celles du Charles X distribuant les récompenses étaient debout; celles qu'il va dessiner pour ces autres compositions vont être assises, et pour cause, puisqu'elles sont destinées à des réunions délibérantes. Le Luxembourg en montre de cette seconde série un très-grand nombre, et presque toutes datées de 1828. Il y en a de toutes les sections de l'Institut : Académie française, Académie des inscriptions et belles-lettres, Académie des sciences, Académie des beaux-arts, Andrieux, Arnault, le baron de Barante, le vicomte de Bonald, Campenon, Daru, Droz, Frayssinous, Michaud, Parceval-Grandmaison, le marquis de Pastoret, Villemain, le comte A. Delaborde, Raoul-Rochette, le baron Sylvestre de Sacy, Cuvier, Darcet, Geoffroy Saint-Hilaire, de Mirbel, Serres, Auber, Catel, le comte de Chabrol-Volvic, le comte Siméon. La nouvelle série est bien moins naïvement exécutée que la première, où tous les procédés sont bons et

M. HEIM.

d'une simplicité et d'une variété extrêmes. Ici c'est même papier bleu, même crayon noir, rehaussé de blanc; ce crayon, il va l'adopter pour tous ses dessins pareils; c'est désormais l'instrument d'habitude, le procédé expéditif.

Le merveilleux aliment offert à l'art par les travaux décoratifs qui seront à jamais l'honneur de notre école contemporaine, et ont ajouté tant de splendeur, souvent clinquante, aux monuments du Paris nouveau, il faut bien encore en reporter l'initiative à la Restauration. Les premières peintures murales de nos églises, les premiers plafonds de nos palais, oui, c'est encore la Restauration qu'il en faut remercier. M. Heim avait joué de malheur en revenant de Rome en 1812. S'il eût fait sa rentrée à Paris deux ou trois ans plus tard, M. de Chabrol n'eût pas manqué d'offrir au jeune artiste qui venait d'étudier de si près les fresques de la Sixtine sa part dans les essais de même nature qu'il livrait à la savante et habile pratique d'Abel de Pujol et de Vinchon, sur les murs de Saint-Sulpice. Les vastes tableaux qu'on lui confia pour Notre-Dame et Saint-Gervais ne laissèrent point regretter alors à M. Heim le rôle de réimportateur en France de la fresque; la fresque, ce vrai procédé des grandes écoles de peinture. C'est plus tard, quand il vit rouler et sortir, pour toujours sans doute, de la cathédrale, et enfermer dans des magasins le Martyre de saint Hippolyte et le Miracle de saint Hyacinthe, qu'il dut comprendre le prix d'avoir son œuvre à jamais fixée aux murs du monument pour lequel elle fut conçue, dût-ellé périr avec lui! Du moins quelques années plus tard, M. Heim fut-il l'un des notables chargés de peindre les plafonds des salles du Louvre, dont M. Fontaine dirigeait la décoration; or je ne sache guère d'artiste au monde pour qui un travail décoratif dans le Louvre ne fût une bien douce consolation des plus cruels déboires à venir.

Le livret du Salon de 1827 contenait l'explication des plafonds, voussures et tableaux dont venaient d'être décorées les salles du musée Charles X et du Conseil d'État. Le plafond de la huitième salle du musée Charles X est de notre peintre; le sujet en est naturellement allégorique comme ceux des plafonds de Ingres, de Meynier, de Gros, de Picot, d'Abel de Pujol: « Le Vésuve personnifié reçoit de Jupiter le feu sacré qui doit consumer les villes d'Herculanum, de Pompéia et de Stabia. Ces villes infortunées implorent Jupiter; Minerve, protectrice des arts, intercède pour elles, tandis qu'Éole tient les vents enchaînés et attend l'ordre du souverain maître des dieux. Les voussures sont ornées de six tableaux dont quatre représentent des scènes de désolation, le cinquième, la mort de Pline l'Ancien, le sixième, Pline le Jeune écrivant ses lettres. Huit ronds à fond d'or, sur lesquels sont représentés des génies sauvant des objets d'art. » La salle était destinée, comme chacun sait, à recevoir en effet les objets d'art sauvés des ruines d'Herculanum et de Pompéia, non par des génies mais par les hommes pleins de goût et d'ardeur que l'Italie et l'Europe entière n'ont cessé de fournir depuis cent ans à l'armée des archéologues fouilleurs. La salle est aujourd'hui trop étroite pour la part de butin qui est échue à la France, mais le sujet du plafond était au moins bien choisi; l'ouvrage est immense et les figures principales sont des colosses. Les sujets de désolation épars dans la voussure sont inspirés, et bien inspirés, de la voûte de Michel-Ange. La fougue du peintre, on le sent, n'est pas encore épuisée, et il a trouvé là pour les figures volantes des belles cités et des belles déesses une grâce de formes et un charme de dessin incontestables. Il est impossible, en regardant les villes damnées et les élégantes déités qui les patronnent, de ne point songer au joli tableau des Muses pleurant sur les ruines de Pompéia, qu'un artiste ingénieux vient d'envoyer de Capri au Salon de 1866, et de ne pas dire que si le sentiment de celui-ci est d'une délicatesse plus antique, son aîné garde pour lui la noblesse et la science.

Mais déjà paraissent dans le ton général du plafond ces teintes fades et plâtreuses qui vont énerver toutes les peintures postérieures de M. Heim, et le plafond du musée Charles X est, en somme, la dernière œuvre vraiment digne de lui.

Il faut en effet certain courage pour le suivre dans celles qu'il exécuta de 1830 à 1850. On eût dit que le roi qu'il avait peint entouré d'artistes dans le grand salon du Louvre eût emporté avec lui la verve et le talent de son peintre. Depuis les journées de Juillet, pas une toile, pas une qui mérite examen. Lui-même, au reste, paraît bien avoir le sentiment de sa propre décadence, car au lieu des Salons si pleins jadis de ses travaux de 1817 à 1827, maintenant que les expositions sont annuelles, on ne l'y verra quasiment plus paraître; adieu les vastes toiles où triomphaient sa fougue et son habitude des grandes machines. Il ne se produira plus, jusqu'en 1853, que de loin en loin, et par de menus tableaux où il achèvera de vider les kyrielles de portraits dont regorgent ses portefeuilles.

Rien en 1831 à ce fameux Salon où fit explosion la bouillante et éclatante école préparée par les œuvres hardies de 1824 et de 1827. S'abstenir là, c'était déjà faire preuve d'abandon de soi-même. En 1833 M. Heim se remontre enfin, mais dans les tard venus : « Le cardinal de Richelieu reçoit les premiers académiciens qui lui présentent les statuts de l'Académie. Parmi les académiciens se trouvaient Boisrobert, Conrart,

M. HEIM.

Chapelain, etc.; » tableau commandé pour le Palais-Royal par le nouveau roi Louis-Philippe, dont il avait dessiné le portrait en duc d'Orléans pour le grand ouvrage du Sacre de Charles X. Le choix de M. Heim pour exécuter l'un des morceaux de la galerie du Palais-Royal prouve cependant que notre peintre comptait encore en 1833 dans la jeune école, car vous vous souvenez qu'on n'y voyait que tableaux signés des noms les plus populaires: H. Vernet, Delacroix, Eugène Devéria, les Johannot; mais aujourd'hui nous ne pouvons plus juger du tableau; on sait qu'il périt avec tous ceux de la même galerie dans le saccage du Palais-Royal, le 24 février 1848.

Au Salon de 1834, M. Heim ne figure encore que pour un seul tableau, qui lui a été commandé par la maison du roi : « Louis-Philippe recevant au Palais-Royal les députés de 1830, qui lui présentent l'acte qui lui défère la couronne. » Pour cette peinture, qui plus tard peut-être, comme tant d'autres misérables toiles de Versailles, reprendra son importance par la curiosité des portraits historiques, il utilise les croquis de personnages politiques dessinés en 1828 et 1829, et l'adresse ne fait point encore trop défaut à son pinceau. Mais quand dans un autre cadre faisant pendant à celui-ci, et destiné comme lui aux galeries de Versailles, il nous montre la Chambre des pairs présentant au duc d'Orléans l'acte qui l'appelle au trône¹, alors nous voyons quelle triste distance

4. La notice du musée impérial de Versailles, par Eud. Soulié, 2° partie, donne la description suivante de ces deux tableaux :

Nº 4814: « La Chambre des députés présente au duc d'Orléans l'acte qui l'appelle au trône et la Charte de 4830. 7 août 4830. Le duc d'Orléans, debout au milieu de la galerie du Palais-Royal, reçoit l'acte que lui présente M. Laffitte. Madame Adelaïde, la duchesse d'Orléans, les princesses et les princes sont près du duc d'Orléans. A gauche, derrière M. Laffitte, on reconnaît Casimir Perier, le général La Fayette, le général Gérard et le général Clausel. Dans l'angle, à droite, se trouvent le général Athalin et le général Heymès, aides de camp du duc d'Orléans. — L'artiste a fait entrer dans ce tableau les portraits de cent quaran'e-quatre personnages. »

Nº 1815: « La Chambre des pairs présente au duc d'Orléans une déclaration semblable à celle de la Chambre des députés. 7 août 1830. — Le duc d'Orléans, accompagné de sa famille reçoit, au Palais-Royal, l'acte que lui présente M. le baron Pasquier, président de la Chambre des pairs. Comme dans le tableau précédent, le peintre a introduit dans cette composition un grand nombre de portraits de personnages qui assistaient à cette solennité. »

Ces deux toiles, qui, par la proportion des figures, nous apparaissent comme des tableautins, avaient encore 2 mètres 30 de hauteur sur 3 mètres 40 de largeur. La première avait été commandée par la maison du roi en 4834, et on en avait demandé immédiatement une répétition à M. Heim. La seconde ne fut commandée que trois ans plus tard, en 1837, l'année qui précède la commande de Rocroy.

sépare le peintre de 1827 de celui de 1835; et ce beau temps de son bon goût et de son adresse, il ne le retrouvera jamais plus.

Cependant la déconsidération qui devait atteindre dans l'estime des artistes un homme qui s'était affirmé par tant de fortes œuvres n'était pas encore venue, et l'École des Beaux-Arts en 1832 l'avait choisi pour l'un de ses professeurs, en remplacement de M. Lethiers. J'ai dit qu'en 1828 il avait eu à peindre le plafond de l'une des salles parallèles au musée Charles X, et destinées à l'école française au Louvre, et il y avait représenté la renaissance des arts. Il n'avait su donner à son allégorie plus de valeur que celle d'un méchant Mauzaisse; et quant aux voussures, les sujets en étaient composés et coloriés dans le goût fade d'un mauvais Fragonard (j'entends du Fragonard d'alors); le tout n'était que peinture de pacotille, ne s'élevant pas même à la hauteur des Alaux, des Devéria, des Cogniet, des Steuben environnants. Il fut un peu plus heureux dans la salle des conférences de la Chambre des députés (1844), où il eut à représenter, dans des encadrements de figures allégoriques, Charlemagne faisant lire au peuple ses Capitulaires, Louis le Gros affranchissant les communes, saint Louis faisant publier ses Ordonnances, et Louis XII organisant la Chambre des comptes. Il y a là dedans un reste de sentiment d'harmonie et une précieuse habileté d'arrangement. Mais il fallait un esprit plus solide que le sien pour tirer parti des machines historiques, et leur donner un caractère à la fois vrai et grand. Ce que la manie d'histoire du règne de Louis-Philippe a gaspillé de peinture et de talent ne se comprendra jamais. Les artistes avant le sens naïf de l'histoire sont des plus rares; M. Ingres en sa grande miniature du Pastoret et dans ses charmants tableaux de chevalet, le Berwic, le Henri IV et ses enfants, et l'Épée d'Henri IV, nous en a seul donné de bons échantillons. Mais demander à M. Heim, aussi bien qu'à M. Vernet, à M. Picot, à M. Schnetz, aux Scheffer, à M. Larivière, à M. Signol ou à M. Couder (je parle des meilleurs), des reproductions fidèles et justes des époques anciennes, c'était en vérité une illusion bourgeoise résolue à l'ayance à se contenter d'une histoire de France de convention. Même les époques pour lesquelles les renseignements ne manquent pas, il ne fait point bon s'y mesurer. Les traductions que vous en essayerez avec le plus de conscience seront toujours pavées de contre-sens pour l'œil le plus novice, et c'est pour cela que le curieux, quelque peu frotté de lecture de mémoires, qui visitera le musée de Versailles, donnera toujours la galerie des batailles tout entière, et les combats et prises de villes de tous les siècles, depuis le Baptême de Clovis jusqu'au Sacre de Louis XV de M. Signol, pour le plus grossier portrait contemporain du second étage.

M. Heim, dans cette galerie des batailles, eut en partage celle de Rocroy. Qu'en fit-il? hélas! Il peignit la plus brillante, la plus bouillante, la plus animée, la plus verveuse des petites esquisses qu'il ait enlevées au bout du pinceau, et il faut dire que les esquisses, M. Heim les faisait admirables; sa furie de coloriste et son nerf de dessinateur y surabondaient, comme enivrés. Les esquisses du Massacre des Juifs, de Rocroy et de Judas Macchabée, sont de vrais chefs-d'œuvre de maître. Celle de Rocroy, les crinières et les têtes des chevaux, le flambant des cavaliers, on croirait y voir la fougue étincelante d'un Van Dyck. Puis, qu'arriva-t-il? L'esquisse était en hauteur; on lui demanda de peindre le tableau en largeur. On avait fait rétrécir par Delacroix la Bataille de Taillebourg; on commandait à M. Heim de rélargir, et de beaucoup, la Bataille de Rocroy. Vous jugez de l'embarras du peintre et du refroidissement de la composition. Elle fut tellement refroidie en effet, qu'elle est restée la plus blafarde, la plus ennuyeuse, la plus banale de ces toiles immenses dont la banalité semble la loi et comme le tissu même, et entre lesquelles ne se détachent que le Taillebourg dont je viens de parler, et puis l'Entrée d'Henri IV et l'Austerlitz de Gérard, et le Fontenoy d'Horace Vernet, c'est-à-dire les trois dernières des œuvres d'époque antérieure, et qui, Dieu merci pour nous, ne s'étaient point senti peindre pour Versailles.

Mais ç'a été bien longtemps la fatale destinée de nos administrations d'art d'employer le talent des habiles gens de notre école juste à des travaux qui étaient l'antipode de leur vocation, et de dresser la liste des commandes, pour bien dire, au hasard des aptitudes; et la Restauration elle-même n'avait pu y échapper. Demander un tableau de sainteté à l'agréable peintre Champmartin, c'était de gaieté de cœur s'exposer à un résultat médiocrement ascétique. Après tout, cependant, il était moins nuisible pour un peintre d'avoir à s'exercer sur l'austérité d'un pareil thème, que sur les flonflons à crevés d'un sujet moyen âge. Mais en ce pays-ci on n'a jamais su faire les choses que par poussée; tel ordre de sujets, tel plan de travaux est décrété, on enrôle les artistes, comme les matelots à la presse, sans regarder à la taille, si l'un est fort, si l'autre est délicat. L'uniformité de notre système académique favorise cela depuis Lebrun. L'éducation académique était la même pour tous les artistes, donc tous les artistes étaient propres aux mêmes besognes.

La faveur publique méritée par un peintre, même dans les petits sujets de genre, lui donnait droit à sa part dans les commandes, même les plus vastes et les plus épiques. Il n'y a pas longtemps qu'on s'est avisé que tel était propre à décorer un salon et tel autre à machiner une coupole; il n'est point si difficile pourtant de reconnaître que Hamon

excellerait à peindre les panneaux d'un boudoir, Courbet, ceux d'un pavillon de chasse, et Gustave Moreau comme Lévy, la frise d'une galerie de Fontainebleau; mais il ne m'est pas prouvé que tous les architectes, distributeurs de travaux, sachent encore faire la différence. Au lieu d'occuper la maturité de M. Heim à des compositions énergiques pour lesquelles le désignaient ses toiles de la Restauration, on lui donna à peindre Rocroy et de mauvais portraits de maréchaux, et on ne songea à lui confier la chapelle des Ames du purgatoire à Saint-Sulpice qu'à l'âge où il était tombé en pleine défaillance de talent. Et cependant quand on examine les peintures d'époques diverses qui décorent Saint-Sulpice, on est frappé de l'inégalité de talent, et comme de taille, qui sépare les peintres des premières de ceux des dernières chapelles. Telles périodes conviennent mieux à la peinture monumentale, telles autres à la peinture de chevalet ou d'ordre moindre, et nous sommes de celles-ci.

La décoration des chapelles des églises de Paris est l'une des plus magnifiques et des plus complètes entreprises qu'aura menées à bout l'administration d'une capitale qui sent à sa richesse qu'elle compte dans l'histoire du monde. Elle a convié à ce travail tout ce qui depuis trente ans sait dessiner ou modeler passablement les formes humaines. Les étrangers qui dans un siècle visiteront notre capitale seront confondus de la grande unité de magnificence de ses édifices religieux; elle leur rappellera le solennel et un peu monotone éclat des églises de Rome et de Gênes au xviie siècle. Quelques chapelles seront seules cependant l'objet des pèlerinages des vrais curieux d'art; et sans attendre la génération de nos petits-enfants, nous pouvons déjà prévoir qu'excepté les peintures murales des Flandrin, de Gérôme, de Lehmann, de Chassériau, d'Orsel, de Perrin et peut-être de Le Henaff et de Roger, le reste, quelque estimables et ambitieux qu'aient été les efforts, ne flattera les yeux que par l'harmonie d'un brillant ensemble. Dans le chœur innombrable de ces artistes, les peintres de la coupole, des pendentifs de Sainte-Geneviève et des premières chapelles de Saint-Sulpice, seront reconnaissables à certains airs de graves ancêtres. Ce ne sont point là des beaux diseurs, ce sont des hommes d'une éducation mâle, Gros. Gérard, Abel de Pujol, Vinchon, Drolling, et ils ont mis dans leurs monumentales compositions à la gloire de sainte Geneviève, de saint Roch, de saint Maurice, de saint Paul, une force de conception et de jugement, un fonds et une abondance d'étude, un soin de pratique, qui rabaissent naturellement et sans y songer ce que nous avons parfois d'énervement, de vide et d'escamotage dans nos décorations religieuses d'aujourd'hui. Supposez M. Heim, dans la même chapelle où sa vieillesse ne sut trouver

pour des murailles magnifiques que deux lamentables vignettes d'élégies, supposez-le exécutant trente ans plus tôt la terrible petite esquisse de Judas Macchabée, et jugez ce qu'y eût gagné Saint-Sulpice, et jugez ce qu'y eût gagné le nom de M. Heim, et quelle autre voisine eût été cette chapelle pour l'Héliodore et le Jacob de Delacroix, et quelle consolation pour mon vieux peintre de demeurer là fixé à ce mur, le jour où ses deux toiles sortirent de Notre-Dame données au Louvre par le chapitre de la Cathédrale. Encore une fois, il importe de discerner dans un homme la vraie veine de son talent, et dans son talent il faut saisir son heure.

Je me hâte à travers cette longue vieillesse qui n'aura plus qu'un bon jour, et ne cite que pour mémoire les tristes figures de remplissage du rez-de-chaussée et du premier étage de Versailles, qui sont les portraits des maréchaux de Chamilly, de la Ferté, de Schulemberg, d'Estrades et du général de Bournonville, et son insignifiant tableautin du Champ de mai en 1815, qui parut au Salon de 1847, en même temps que le Foyer de la Comédie Française 1. Ce dernier tableau avait été le grand naufrage de M. Heim. Son ancienne gloire y avait péri tout d'un coup, corps et biens, et, la pire chose en France, elle y avait péri dans la moquerie d'une génération nouvelle et rancuneuse. Quand on regarde aujourd'hui à Versailles ce tableau qui par le sujet et la proportion des personnages devait faire pendant au Charles X distribuant les récompenses, on reconnaît qu'en somme les moqueries avaient raison, pour nous surtout que les anachronismes de la mode à vingt-cinq ans de distance choquent plus qu'ils ne choqueront nos neveux; et pourtant, s'il est vrai que les figures de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, d'Alexandre Dumas, de Delavigne, de Frédéric Soulié, c'est-à-dire en somme de tous les dieux nouveaux de 1847, moins familiers à l'auteur que ceux de 1820 et qu'il avait peints non d'après nature mais d'après les lithogra-

1. Notice du musée impérial de Versailles, par Eud. Soulié, 3° partie, n° 4938.

α Andrieux faisant une lecture dans le foyer de la Comédie Française. H., 4 mètre 54; l., 2 mètres 20. — Andrieux est debout devant une table et tient un manuscrit. Arnault et Baour-Lormian sont assis à ses côtés. Les autres personnages représentés sont, en commençant par la droite du spectateur, MM. Alexandre Dumas, Michelet, Firmin, Victor Hugo, Scribe, Mélesville, Lebrun, Ancelot, Antony Béraud, Casimir Delavigne, Viennet, Népomucène Lemercier, Empis, M^{me} de Bawr, Mazères, Chateaubriand, Charles Nodier, Pigault-Lebrun, Étienne, Jouy, le baron Guiraud, Liadières, Nanteuil, Arnault fils, Frédéric Soulié, Jules Lefèvre, le comte Alfred de Vigny, M^{11e} Duchesnois, Samson, Soumet, M^{me} Ancelot, Emmanuel Dupaty, Briffaut, le baron Taylor, Léon Halévy, Émile Deschamps, Planard, M^{11e} Mars, Alexandre Duval, de Laville, D'Espagny, Casimir Bonjour. — Ce tableau a été exposé au Salon de 1847. » — Les meilleurs dessins sont au Luxembourg. Quelques autres sont épars chez des amis du peintre; ceux du baron Taylor et de M^{11e} Mars appartiennent à M. de Gisors.

phies courantes, sont naïvement ridicules, il est juste d'assurer que ses vrais contemporains, Alexandre Duval, Andrieux, Arnault, Lemercier, Michelot et Firmin, peints de vieille date (car la toile était restée vingt ans sur le chevalet) ne sont pas inférieurs aux meilleurs portraits de son chef-d'œuvre du Luxembourg. Le mal est que dans un ouvrage qui demandait à être tout esprit, on sentait trop les pesanteurs de la vieillesse, et la raillerie des artistes fit payer à M. Heim plus que sa part dans les représailles contre les sévérités du jury dont il était membre.

M. Heim avait eu à peindre, en 1848, des dessus de porte à l'hôtel de la présidence du Corps législatif, et la faiblesse et l'incouleur de ces tristes figures allégoriques n'étaient pas faites pour relever le vieil artiste du discrédit de sa chapelle de Saint-Sulpice. Il devait se dire que de tels sujets n'étaient pas les siens et qu'il était né pour peindre des compositions plus énergiques, et que c'était dans les rudes mêlées de chevaux et de combattants qu'il avait mérité les beaux succès de son bon temps. Il se réveilla donc un jour, et, tourmenté par cet ancien rêve de la Bataille de Judas Macchabée, il répandit sur une toile immense une bouillonnante confusion de Romains et de Barbares, la défaite des Cimbres et des Teutons par Marius, des enchevêtrements de cavaliers et de femmes, quelque chose qui cherchait plus le Combat des amazones de Rubens que la Bataille de Constantin de Raphaël. Cet effort énorme du vieillard parut au Salon de 1853, et, depuis, la dernière peinture d'histoire qu'il ait exécutée pour la direction des Beaux-Arts dans le juste sentiment de son vrai talent, fut une Flagellation.

La vieillesse ne convient qu'aux têtes très-solides, aux têtes capables de gouverner des organes affaiblis, des yeux voilés, des doigts défaillants. d'extraire encore quelques rayons d'une imagination défraîchie et alanguie qui a perdu sa verdeur active et son élasticité. Michel-Ange, le Poussin peuvent vieillir, Le Sueur et Flandrin eussent pu vieillir aussi; la mâle volonté du crayon et du cerveau de David se fait encore sentir dans les vastes machines de l'ère impériale; mais ceux de ses élèves qui passaient pour gens de palette, Gros et Gérard, se sont affaissés avant l'heure; le grand Titien lui-même, nous regrettons ses œuvres séniles; chez le beau Van Dyck, la décadence n'attend pas le nombre des années; notre grand poëte romantique, Eug. Delacroix, ne nous disait quasi plus rien dans ses derniers ouvrages. Les coloristes, en général, sont plus vite frappés que les dessinateurs, ceux plutôt que j'appellerais les compositeurs. Leurs yeux, qui se laissent entraîner par la jouissance des spectacles extérieurs jusqu'à leur faire oublier l'âme intérieure des choses, sont aussi les instruments qui les abandonnent et les trahissent les premiers. L'œil du peintre eut, nous l'avons dit, grande part au talent de M. Heim, plus grande part que l'étude austère de la composition, du choix des formes et même de l'expression. Aussi, dans son immense toile de la Défaite des Cimbres, éloigné qu'il était par les années des conseils de la chapelle Sixtine et des conseils plus sains encore que la jeunesse docile demande à la nature, ne puisant plus de forces dans un air qui n'était plus celui des ateliers de son bon temps, la main ayant perdu sa fermeté, l'œil sa pénétration hardie et directe, le vieillard crut avoir renouvelé l'un de ses anciens triomphes; il se trouva qu'il n'avait fait que les rappeler à ceux qui en avaient gardé quelque souvenir, et le public de 1853 ne manifesta devant un si gigantesque effort qu'une sorte de pitié de son impuissance. La dernière grande toile de M. Heim alla prendre place dans le musée de sa province, pour réveiller chez ses compatriotes la juste mémoire des mérites trop oubliés de leur auteur.

Puis enfin vint le jour, le fameux jour, qui lui apporta pour le couronnement de sa vie la médaille d'honneur de l'Exposition universelle. Le vieillard, auquel depuis si longtemps manquaient les joies du succès, en fut tout ragaillardi. L'Institut, flatté d'une gloire qu'à tort ou à raison il partageait, lui rajeunit ses respects. Le 15 novembre 1855, l'Empereur, outre la grande médaille, remettait à M. Heim la croix d'officier de la Légion d'honneur. Depuis plus de trente ans il était chevalier. M. le comte de Nieuwerkerke lui faisait la galanterie d'acquérir quelques mois après, en 1856, pour les musées impériaux, le portefeuille des soixante-sept meilleurs portraits d'artistes, de littérateurs et de savants qu'il avait dessinés en sa belle époque; vous les voyez aujourd'hui au Luxembourg. Tout lui souriait à la fois. Les justes compliments que lui avaient valu, avenue Montaigne, son tableau de Charles X, et les crayons exposés dans la galerie supérieure, le remirent en veine d'une nouvelle série de portraits semblables dont il imagina de faire la besogne de ses derniers loisirs.

Au Salon de 1859, M. Heim expose en seize cadres soixante-quatre portraits de membres de l'Institut. Cette nouvelle et très-intéressante série de figures historiques, qui conservait les traits et les attitudes familières d'une nouvelle génération des esprits les plus distingués de la France, a été dernièrement donnée aux musées impériaux par la veuve de l'artiste. Quelques-uns seulement ont été retirés de leurs cadres de 1859; ce sont MM. de Pongerville, Picot, Caristie, Geoffroy Saint-Hilaire, Pouillet, Milne Edwards, Lenormant, le comte Léon de Laborde, Ravaisson, Hase et de Longpérier. En retour ont été ajoutés les crayons de MM. Dufresnoy, Jaley, baron Taylor, Seurre aîné, Berlioz et le prince Napoléon. Les autres portraits étaient ceux de MM. Brongniart, le comte

Turpin de Crissé, Martinet, Forster, Reber, Lemaire, de Saulcy, Lefuel, Duret, Simart, Rayer, le baron Thénard, Dumas, Regnault, Ambroise Thomas, Auber, Halévy, Henriquel-Dupont, Alfred de Vigny, le comte de Ségur, Dupin aîné, Émile Augier, Gilbert, Duban, Robert-Fleury, Gatteaux, Flandrin, Hittorf, Abel de Pujol, Eugène Delacroix, Couder, Horace Vernet, Alaux, Duméril, Élie de Beaumont, Flourens, Combes, Hippolyte Lebas, de Gisors, Lesueur, Brascassat, Achille Fould, le comte de Nieuwerkerke, de Mercey, Naudet, Patin, Sainte-Beuve, Sainte-Claire Deville, Petitot, Jouffroy, Dumont, Nanteuil.

Il va sans dire que les portraits de 1858 sont encore plus loin de ceux de 1828 que ceux-ci ne l'étaient de leurs aînés de 1825. Il n'y a plus ni légèreté d'outil ni caractère vivement saisi des physionomies. On n'y trouve plus que ce je ne sais quoi de large et de libre dans l'ordonnance qui distingue le croquis du peintre d'histoire de celui du portraitiste de métier. Mais ne songeons jamais à comparer les crayons de M. Heim, même les meilleurs, à ceux qui formeront l'un des plus riches faisceaux du trophée de M. Ingres. La bonhomie bourgeoise de M. Heim, relevée par sa solide éducation d'artiste, a produit certainement de petits portraits d'un charme et d'une tenue bien supérieurs aux crayons de nos maniéristes d'aujourd'hui; le génie seul, dans sa plus naïve intuition de la nature, a pu créer ces petits chefs d'œuvre de M. Ingres dont on n'avait pas revu les pareils depuis Holbein, Albert Dürer et les demi-dieux de la Renaissance italienne.

M. Heim est mort à Paris le 30 septembre 1865. Dans la brillante histoire de l'école française au xixe siècle sa place sera gardée par trois ou quatre excellents ouvrages. C'est beaucoup cela, quand je vois dans le musée du Luxembourg, qui conserve ses deux meilleures peintures, le nom des plus habiles de notre temps ne durer que par une seule œuvre : la Marine, de Roqueplan; le Saint François, de Benouville; le César, de Court; le Henri IV, de Devéria. C'était en tout cas le devoir de cette revue de ne point laisser s'éteindre sans hommage la mémoire de l'un des artistes de notre siècle qui auront maintenu haut l'honneur et le respect de la grande peinture historique, — historique dans les deux meilleurs sens; — de l'un des plus hardis de son époque à ces vastes compositions de l'art qui émeuvent le cœur des foules, de l'un des plus fiers représentants de cette espèce choisie d'artistes qui va diminuant chaque jour, et qui, à voir nos Salons annuels, tend même à disparaître dans un prochain avenir, — les peintres de la noble figure humaine.

PIERRE PUGET

CATALOGUE

DE L'ŒUVRE DE PIERRE PUGET.

(FIN 1,)



A marche suivie dans ce catalogue va du connu à l'inconnu, de la certitude au doute. On y a classé, autant que possible, d'après l'ordre chronologique, dans chaque catégorie, — d'abord les œuvres attestées par les documents et celles qui existent, — puis celles qu'autorisent des témoignages historiques, — celles qui ont passé en ventes publiques, — et, en dernier lieu, tout ce qui ne s'appuie que sur une preuve de senti-

ment ou une appréciation individuelle. Chaque catégorie présente ainsi une sorte d'échelle d'authenticité.

Ire PARTIE. - PEINTURE.

- Portrait de la mère de Puget. 1643. Cité par Émeric David. Exposé à Nîmes en 1863. — Chez M^{me} de Lisleroi, à Nîmes.
- 2. RETABLE, INSCRIPTION ET DORURE. 4650. Pour la confrérie de Notre-Seigneur de la cathédrale de Toulon. Document cité. Travail détruit par un incendie en 4684.
- 3. BAPTÊME DE CONSTANTIN.
- 4. BAPTÊME DE CLOVIS.

4632-4654. — Pour la confrérie du *Corpus Domini* de la cathédrale de Marseille. Documents cités. — Tableaux sur toile de 4 m. 58 de haut sur 88 cent. de large. Le *Baptême de Clovis* est signé P. PVGET. INV. — Enlevés en 4723 par le chapitre de la Major, pour être offerts au Régent, et réintégrés à la suite d'un procès. Ils font partie du musée de Marseille depuis la Révolution, n°s 56 et 57 du catalogue.

Voir la Gazette des Beaux-Arts, t. XVIII, p. 493 et 308; t. XIX, p. 248 et 403;
 XX, p. 235 et 340; et t. XXI, p. 444.

- 5. Le Sauveur du monde. 4655. Pour la même confrérie. Documents cités. Sur toile. H., 2 m. 40; L., 4,83. Il eut le sort des précédents. Musée de Marseille, nº 55.
- 6. PORTRAIT DE PUGET PAR LUI-MÊME. Sur toile. H., 66 cent.; L. 56. Peint par Puget dans les derniers temps de sa vie, et donné par lui au marquis de Pennes lieutenant général et commandant des galères du Roi; il fut acquis ensuite par Borély. Il a passé, avec le château Borély, des mains de M. de Panisse en la possession de la ville de Marseille. - Musée de Marseille, nº 199. - Gravé à l'eau-forte par L. Chaix, au burin par Geille, sur bois dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 7. Sommell de Jésus. Cité par Émeric David, collection de M. de Panisse. Au château Borély, annexe du musée de Marseille.
 - Pour la chapelle de Messieurs, aux Pères jésuites, à Aix. Tableaux cités par de Haitze en 1679. Mariette raconte qu'ils donnèrent lieu à un procès entre les Congréganistes et les Jésuites
- 8. Annonciation. en 4763. L'Annonciation seule existe dans la chapelle du grand 9. VISITATION. séminaire à Aix. — L'Annonciation a été gravée sur bois dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 10. Portrait de Puget par lui-même. Sur toile. H., 46 cent.; L., 57. Légué à la ville d'Aix par M^{11e} Émeric David. — Musée d'Aix, n° 63.
- 11. SAINTE FAMILLE. Sur toile. H., 6 pieds 4 pouces; L., 4 pieds 5 pouces 1/2. Citée par Bougerel, chez M. Boyer de Fonscolombe, à Aix. - Vente Boyer de Fonscolombe en 4790, nº 73. - Exposition de Marseille en 4864, nº 793.-Chez M. le marquis de Saporta, à Aix.
- 12. Adoration des Mages, esquisse. Citée par M. de Chennevières, collection Clérian, à Aix. - Acquise par M. de Suleau, dont la collection s'est vendue à Paris.
- 13. Portrait d'homme. Cité par M. de Chennevières, collection Topin. Chez M. Vieilh, à Aix.
- 14. Intérieur d'une chapelle. Cité par Émeric David, collection Magnan de la Roquette, à Aix; par M. de Chennevières, collection de Sinéty. - La collection de Sinéty a été transportée à Paris.
- 15. PORTRAIT DE PUGET PAR LUI-MÊME. Cité par Émeric David comme étant dans sa maison de Toulon. - Chez M. ***, à Toulon.
- 16. Sainte Cécile. Exposition de Marseille en 1861, nº 797. Chez M. Malcor, à Toulon. Gravée sur bois dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 17. Fuite en Egypte, paysage. H., 3 pieds 7 pouces; L., 2 pieds 14 pouces. Collection Boyer d'Éguilles, à Aix. Gravé par Coelemans, en 1709, pour le recueil du Cabinet d'Éguilles. — Vente Crozat, en 4755.
- 48. LA VIERGE MONTRANT A LIRE A L'ENFANT JÉSUS. Même collection. Gravé par Coelemans en 1703.
- 19. Portrait de Puget dessinant. Même collection. Gravé par Coussin pour la 4re édition du Cabinet d'Éguilles, 1709. — Cité par Émeric David.
- 20. Les Parques. Plafond sur toile dans le grand salon de la maison de Toulon. Cité par Bougerel. Détruit à la Révolution. - Voir Henry, Guide toulonnais, p. 31.

- 21. Assomption, suivant Henry, ou Annonciation, dans l'église cathédrale de Toulon, complétement abîmée. Guide toulonnais, p. 46.
- 22. Dôme de l'église des Théatins, a Gênes, avec J. B. Carlone. Auctore Bougerel.
- 23. SAINT HERMENTAIRE.
- 24. AGONIE DE SAINT JOSEPH.
- 25. SAINT JEAN ÉCRIVANT L'APO-CALYPSE.
- Cités par Bougerel, à la Valette, près Toulon.
- 26. SAINT FÉLIX. Pour les capucins de Toulon. Cité par de Dieu, Bougerel, etc.
- 27. Annonciation. Pour les dominicains de Toulon. Bougerel, Papon, etc.
- 28. BACCHANALE. Mentionnée dans l'Inventaire. Citée par Bougerel, chez le petitfils Paul Puget.
- 29. JACOB ET SA FAMILLE. Inventaire. Bougerel dit une Rachel.
- 30. Baptême de Notre-Seigneur, paysage. *Inventaire*. Bougerel dit un Saint Jean-Baptiste, ce qui revient au même.
- 34. ÉDUCATION D'ACHILLE, ébauche. Inventaire. Bougerel.
- 32. NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR. Inventaire. Bougerel.
- 33. Notre-Seigneur Jésus-Christ, ébauche. Inventaire.
- 34. SAINT DENIS. Cité par Bougerel, chez Paul Puget.
- 35. Christ en croix. Pour l'œuvre de l'Association de la pénitence en faveur des pauvres enfants des marins, à Marseille. Cité et décrit par Grosson, *Almanach de la ville de Marseille, année 1786*, p. 129 et 343. Inconnu aux autres historiens.
- 36. SAINT JEAN-BAPTISTE AU DÉSERT. Cité par Émeric David comme ayant fait partie de la galerie du Palais-Royal.
- 37. Déluge universel. Émeric David.
- 38. LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT FRANÇOIS. Émeric David, dans l'église cathédrale de Toulon. Henry n'en dit mot.
- 39. Buste de Femme.) Sur toile. H., 47 pouces 4/2; L., 43 pouces. Vente du comte
- 40. Buste de Femme. de Vence, en 4760, nº 432, vendus 44 livres.
- 41. DAVID TENANT LA TÊTE DE GOLIATH. Sur toile. H., 6 pieds 6 pouces; L., 4 pieds 5 pouces. Décrit par Mariette, Abecedario. Vente Bourlat de Montredon, 1778, nº 40. Vente Le Bœuf, 1783, nº 71, vendu 650 livres. Vente Le Brun, 1791, nº 484, vendu 120 liv.
- 42. Adoration des Bergers. Sur toile. H., 7 pieds; L., 5 pieds. Tableau non terminé. Vente Bourlat de Montredon, 4778, nº 44. Émeric David dit l'avoir vu vendre en 4804 ou 4806.
- 43. PORTRAIT D'HOMME.) Sur toile. H., 20 pouces; L., 43 pouces 6 lignes. Vente
- 44. TÊTE DE FEMME. | Bourlat de Montredon, 1778, nº 12, vendus 7 liv. 4 sols.
- 45. SAINTE FAMILLE. Sur toile. H., 26 pouces; L., 38. Citée par Émeric David, chez Dufourny, architecte. Vente Dufourny, 4819, n° 404, attribuée à Nicolas Poussin.
- 46. Vocation de saint Matthieu.— Citée par Papon (Voyage littéraire de Provence, 1787), et par Émeric David, dans l'église de Château-Gombert, près Marseille. Revendiquée par Paul Puget pour son père François. (Archives de l'art français, t. I, p. 331.) Guy, auteur de Marseille ancienne et moderne, raconte au sujet de ce tableau une anecdote qui met en scène Pierre Puget, et non son fils.

- 47. SAINT FRANÇOIS DE SALES EN PRIÈRE. Cité par Papon, au premier monastère de la Visitation, à Marseille. (Voyage littéraire de Provence, 1787.)
- 48. HERCULE FILANT. Cité par le même comme ayant existé dans la maison de Toulon.
- 49. SAINT NICOLAS. Dans la chapelle de la citadelle du fort Saint-Nicolas. Auctore Guys. (Marseille ancienne et moderne, 1786.)
- 50. Saint Bruno. Pour les chartreux de Marseille. Auctore Vérany, Monographie de la Chartreuse de Marseille, 4861, p. 41 &.
- 51. Portrait de Jos. Laurens, marquis de Bruée, président au Parlement d'Aix.

 Estampe portant Puget p., Coussin sc.
- 52. PORTRAIT DE VINTIMILE DU LUC. PUGET P., NORBLIN SC.
- 53. La Vierge et l'Enfant, tableau acquis en 4864 pour le musée de Marseille par son directeur, M. Jeanron, qui l'attribue à Puget.
- 54. Portrait d'homme. Exposition de Marseille, 4861, nº 796. Je le crois de François Puget. Chez M. Pastré, à Marseille.
- 55. Le Rhône, la Saône et la Durance, esquisse. Exposition de Marseille, nº 797. Attribution impossible. Chez M. Roubion, à Arles.
- 56. Portrait de Puget. H., 0,75; L., 0,61. Acquis en 4842 de Mile Puget, d Marseille, par l'administration des musées, pour la somme de 4,800 fr. A Paris, au musée du Louvre, exposé et catalogué sous le nom de François Puget. Gravé par Dupuis, par Jeaurat, comme une œuvre du même. Cependant la comparaison de ce portrait avec le tableau signé de François Puget qui se trouve vis-à-vis permet au moins le doute. La tête me paraît l'œuvre de Pierre Puget, et je n'accorde à François que le mérite d'avoir terminé et raccordé l'ébauche paternelle.

IIº PARTIE. - SCULPTURE.

1º SCULPTURE EN PIERRE.

- 57. Fontaine, en pierre de Calissane. 1649. Pour la communauté de Toulon. Documents cités.
- 58. CARVATIDES, en pierre de Calissane. 4656. Pour l'hôtel de ville de Toulon. Documents cités. Elles sont signées: P. PVGET. PIC. ESC. AR. M. T. Réparées de 4825 à 4828 par Hubac, et moulées à la même époque. Gravées sur bois dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 59. Buste du Roi, et porte. 4659. Pour l'hôtel de ville de Toulon. Documents. Le buste a été détruit à la Révolution.
- 60. HERCULE. En pierre de Vernon. 1660. Pour M. Girardin, à Vau-
- 64. JANUS ET LA TERRE. dreuil, en Normandie. Auctore Bougerel, d'après Tournefort, etc.
- 62. LIONCEAUX, sur les rampants d'un fronton de la maison d'Entrechaux, à Toulon. Ils existent encore. Henry, Guide toulonnais, p. 32.
- 63. SAINT THOMAS. Statue dans une niche de la chapelle de la Vierge à la métropole d'Avignon. Attribution douteuse.

2º MARBRE.

64. Hercule Gaulois. 1661. — Pour le surintendant Fouquet. H., 1 m. 6 cent. — Tournefort, de Dieu, Bougerel, Mariette, etc. — Paris, musée du Louvre, sculptures modernes, n° 204. Gravure dans la Gazette des Beaux-Arts.



HERCULE GAULOIS.

Musée du Louvre.

- 65. SAINT SÉBASTIEN.
 66. SAINT AMBROISE.
 67. Pour la famille Sauli, Gênes. A Gênes, église Sainte-Marie de Carignan. Le Saint Sébastien gravé sur bois dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 67. Conception de la vierge Marie. 4661 à 1667. Pour Emmanuel Brignole, à Gênes. Document cité: son testament en date de 1677. A Gênes, sur l'autel de la chapelle de l'Albergo de' poveri.
- 68. LA SAINTE VIERGE MARIE. 4670. Pour la famille Lomellini, à Gènes. H., 4 m. 70 cent. Elle est signée: N. D. PVGET. MAC. F. AN. D. M. P. MDCLXX. Une inscription relate la donation de cette statue à l'oratoire de Saint-Philippe de Néri. A Gènes, sur l'autel de la chapelle de l'oratoire du saint, dans l'église Saint-Philippe de Néri.
- 69. LA SAINTE VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. l'our un seigneur Balbi ou Carrega, à Gênes. Cité par Bougerel, pour le palais Balbi; par Ratti, historien génois, au palais Carrega. À Gênes, dans la chapelle domestique du palais Cattaldi, autrefois Carrega. La copie en marbre par Veirier, mentionnée dans l'Inventaire, est à Marseille, chez M. Forcade. Gravée dans la Gazette des Beaux-Arts.

- 70. Les armes du Roi. 4670 à 4674. Pour l'hôtel de ville de Marseille. Documents cités. L'écusson a été gratté, les génies subsistent.
- 71. MILON DE CROTONE. 4672 à 4682. Pour les jardins de Versailles. H., 2 m. 70 cent. Signature: P. PVGET SCVLP. MASSILIENSIS. FA. ANNO 4682. A Paris, musée du Louvre, sculptures modernes, nº 206. Gravé par Desplaces, par Le Bas, etc. Gravure dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 72. Persée délivrant Andromède. 4672 à 4684. Pour les jardins de Versailles. H., 3 m. 20. Signature: P. PVGET. MASSIL. SCVLP. ARCH. ET. PIC..... SCVLPEBAT ET DICABAT EX A. DOM. MDCLXXXIV. A Paris, musée du Louvre, sculptures modernes, nº 207.
- 73. Alexandre et Diogène. 4672 à 4687. Pour Versailles. Bas-relief. H., 2 m. 32; L., 2 m. 96. Documents cités. A Paris, musée du Louvre, sculptures modernes, nº 208.
- 74. La Peste ne Milan. 4694. Bas-relief. H., 5 pieds 4 pouces; L., 4 pieds. Commence pour M. de la Chambre, curé de Saint-Barthélemy à Paris, puis destiné au Roi. Documents: *Inventaire*, et lettres de Puget. A Marseille, dans la salle du conseil de l'intendance sanitaire. Gravé par Cochin et Moreau. Gravé dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 75. DEUX ANGES ENFANTS. Groupe. H., 68 cent. Provenant du tabernacle de l'église des Minimes à Toulon; attribué à Puget par Lenoir dans le Musée des monuments français. Or, c'est Veirier qui a fait l'autel des Minimes de Toulon. A Paris, musée du Louvre, n° 205.
- 76. Alexandre vainqueur. Groupe. Signature: P. Puget. H., 4 m. 40. Voir la lettre de Puget à Louvois, 4683. A Paris, musée du Louvre, nº 209.
- 77. GÉNIE, OU ANGE ASSIS. Pour son jardin d'Ollioules. Aucun historien n'en parle. A Ollioules, dans l'église paroissiale, où cette statue sert à supporter les fonts baptismaux.
- 78. FAUNE. Pour le jardin de sa maison de Fongate à Marseille. Statue inachevée, de grandeur naturelle. Cité par Grosson, dans la collection de M. Borély, Almanach de Marseille, 1784; par Émeric David, chez M. de Panisse. A Marseille, au château Borély, annexe du musée.
- 79. RAVISSEMENT DE SAINTE MADELEINE.
- 80. SAINT MAXIMIN DONNANT LA COMMUNION A SAINTE MADELEINE.

Bas-reliefs contre les bases des colonnes du maître-autel de l'église Saint-Sauveur à Aix. — Porte les donne tous les deux à Puget, Aix ancien et moderne. — Le Ravissement est seul de lui. — A Aix, église Saint-Sauveur.

- 84. Louis XIV, médaillon. Signé: PVGET. SCP. *Inventaire*. Cité par Émeric David, chez M. de Panisse. Musée de Marseille, nº 53. Gravé dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 82. Louis XIV a cheval, bas-relief.
- 83. LE GRAND DAUPHIN, médaillon.
- 84. Un seigneur du xvii° siècle, médail-

Marseille, au château Borély.

85. NICOLAS DE RANCHÉ, commissaire général des galères de France. — Médaillon. H., 70 cent.; L., 40. — Henry, Notice sur Puget. — A Aix, chez M. Roux-Alphéran.



MILON DE CROTONE.

Musée du Louvre.

- 86. Assomption, bas-relief pour le duc de Mantoue. Auctore Bougerel.
- 87. Assomption de la Vierge. Pour la chapelle du château de Saint-Martin de Paillères, près Marseille. Citée par Bougerel dans la Vie de Veirier, comme exécuté par ce dernier d'après une composition de Puget. A Paris, chez M. Gerard, marchand de musique.
- 88. CLÉOPATRE. | Têtes en marbre, citées par M. de Chennevières. A Aix, hôtel
- 89. MARC ANTOINE. J d'Albertas.
- 90. Enfants dansant. Henry, Notice sur Puget. Musée de Toulouse.
- 91. Buste de Louis XIV. En marbre de Carrare, plus grand que nature. Musée de Narbonne, nº 582.
- 92. Mortier orné de bas-reliefs, à Gênes. Cité par Rabbe, Éloge de Puget, et par lui seul.
- 93. SAINT JEAN-BAPTISTE ENFANT, bas-relief. Cité par Émeric David.
- 94. Buste du Sauveur. Pour sa maison de la rue de Rome, à Marseille, avec l'inscription : Salvator mundi, miserere nobis. Bougerel, Émeric David. L'inscription subsiste.
- 95. Buste de Vierge. H., 65 cent. A Marseille, chez M. Derbès.
- 96. Tète du Sauveur. Citée par Émeric David, chez M. Germond, à Marseille, comme provenant de la collection Boyer d'Éguilles. Vendue en 4860, à Paris, 1,660 fr.
- 97. Bas-relief. Au maître-autel de l'église paroissiale de Cucuron. Achard, Annuaire du département de Vaucluse, 1856.
- 98. Tète de Vitellius, ou Vespasien, léguée par Calvet au musée d'Avignon.
- 99. ENFANTS. Chez Mme de Godinot, à Paris.

3° FONTE.

- 10!. Maître-Autel. 4662 à 4670. En bronze. Pour les Pères Théatins. Documents cités. A Gènes, église de Saint-Cyr.
- 102. Flagellation de N.-S. Jésus-Christ. En argent massif. H. des figures,
 9 pouces. Le Christ seul est de Puget. Elle a appartenu au cardinal de Polignac,
 puis à l'abbé Dubos, et a été léguée par Esprit Calvet à la cathédrale d'Avignon.
 A Avignon, trésor de la cathédrale Notre-Dame des Dons.
- 103. Tête de Gérard Tenque. En argent repoussé. Le buste était, avant la Révolution, dans la chapelle du château de Manosque; on n'a sauvé que la tête. Cité par Achard, Dictionnaire des hommes illustres de Provence, vie de Gérard Tenque; et par Damase-Arbaud, Plutarque provençal, t. II, p. 227. A Manosque, à l'hôtel de ville.
- 104. CHENETS. En fonte de fer. Henry, Notice sur Puget. A Marseille, chez M. de Pierrefeu.

4º TERRE.

105. HERCULE GAULOIS. — Statuette. Maquette de la statue du Louvre. 106. PETIT GÉNIE MARITIME. — Bas-relief pour un vaisseau. 107. FEMME NUE COUCHÉE SUR UN LIT. — Statuette conforme au dessin

107. Femme nue couchée sur un lit. — Statuelle conforme au dessin de la collection Reiset. Voir plus bas, nº 459.

Elle a reçu anciennement une couche de couleur et de dorure qui empêche d'apprécier l'exécution.

- 108. HERCULE ASSIS. Statuette. A Paris, chez M. de La Salle.
- 409. ÉTUDE POUR UNE DES CARYATIDES DE TOULON. H., 37 cent. Cette belle maquette représente un portefaix chargé d'un fardeau, groupé avec une proue de navire antique. On peut y reconnaître le fameux Marquetas au moment où il va vider le sac de blé posé sur sa tête et ses épaules. A Paris, chez M. Grésy.
- 410. FAUNE. Statuette. Maquette de la statue en marbre. A Marseille, au château Borély.
- 111. Tête de Christ. Retouchée et devenue un saint Louis de Gonzague. A Montpellier, collection Atger, à la bibliothèque de l'École de médecine.
- 112. LE SOMMEIL. Statuette de 33 cent. de longueur. Signée : P. P. Signalée par l'Intermédiaire. A Gigean (Hérault), chez M. M. A.
- 443. Buste de Puget. Cité par Rabbe, par Henry, par M. de Chennevières dans la collection de M. de Bourguignon, à Aix. Il est de Veirier. A Aix, au musée.
- 114. SAINT AMBROISE. Statuette, haute de 50 cent. Signée : P. PVGET. INV. A Aix, au musée.
- 415. Enlèvement d'Hélène. Pour le palais Spinola, à Gênes. Voir la lettre de Puget.
- 116. ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE. Groupe de trois figures. H., 3 pieds. Vente La Live de Jully, 4770. Vendu 450 liv. Cité par Rabbe, chez M. Bastide, à Marseille.
- 117. Andromède. Groupe en terre grasse dorée. Inventaire.
- 418. MILON DE CROTONE. Cité par Rabbe, chez M. Magnan de La Roquette, à Aix, et par Émeric David.
- 419. Louis XIV TERRASSANT LES PEUPLES. Modèle de statue équestre. Cité par Rabbe et par Émeric David, chez M. Magnan de La Roquette, à Aix.
- 120. STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XIV. Autre modèle, cité par Bougerel comme étant chez Paul Puget; par Émeric David, chez un amateur; par Rabbe, chez M. Bastide, à Marseille.

5° BOIS.

- 421. Custode du Saint-Sacrement. 4659 à 4660. Pour la chapelle Corpus Domini, à la cathédrale de Toulon. Documents cités. Détruit par un incendie en 4681.
- 122. RENOMMÉE.
- 123. AUTRE RENOMMÉE.
- 123. AUTRE RENOMMEE
- 125. AUTRE TRITON.
- En bois doré. Pour la décoration d'un vaisseau, le *Monarque*, probablement; cités par Émeric David comme faits pour
- la galère la Réale. A Paris, au musée de Marine.
- 426. Bas-reliefs représentant l'histoire du soleil. Faits pour la *Réale*, et, par conséquent, étrangers à Puget. Documents cités. Émeric David, Henry, Brun, s'y sont trompés. A Paris, au musée de Marine.
- 127. SAUYAGE. Pour la décoration d'un vaisseau. Attribution erronée d'Émeric David, Henry et Brun. A Toulon, à l'Arsenal, musée des Modèles.
- 128. Couronnement de Galère. Exposition de Marseille en 4864, nº 4699. Attribution, hasardée. A Marseille, chez M. Olive.
- 129. Bois sculpté.
- 430. Bois de bibliothèque.
- Exposition de Marseille, nºs 1697 et 1698. Le catalogue porte : Attribué, etc.; c'est encore trop : le bois de bi-
- bliothèque me paraît être de Caravaque. A Marseille, chez M. Raph. Mauri.

IIIº PARTIE. - ARCHITECTURE.

- 431. Halle de la poissonnerie et boucherie. 4662-4674. Pour la communauté de Marseille. Documents cités. Existe encore à Marseille, Halle-Puget.
- 432. Église de la Charité. 4679-4694. Pour l'hospice de la Charité de Marseille.

 Documents. Existe encore à Marseille.
- 433. FAÇADE DE L'ÉGLISE DES CHARTREUX. 4675. Pour les Chartreux de Marseille. Documents. Existe encore.
- 134. Maison d'Habitation. 4672. Pour lui-même, à Toulon. Documents. *Inventaire*. Existe encore à Toulon, à l'angle de la rue de Bourbon.
- 435. Maison d'habitation: Pour lui-même, à Marseille. *Inventaire*. Bougerel, Grosson, etc. Existe encore, mais dégradée, à Marseille, à l'angle des rues de Rome et de la Palud. Gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*.
- 136. Fontaine, devant cette maison. Grosson, Almanach de Marseille, 1786, p. 181. N'existe plus.
- 137. Pavillon de Fongate. 4689. Pour lui-même, à Marseille. Inventaire; Grosson, Almanach de Marseille, 1784, p. 499. Dargenville, Vie des sculpteurs: Puget. Il n'en existe plus rien, si ce n'est peut-être la fontaine du jardin.
- 438. CHAPELLE DE SAINTE-MADELEINE. 4692. Pour lui-même, à Marseille. Documents. Grosson, *Almanach de Marseille*, 1784, p. 202. Elle a été démolie.
- 439. Maisons du Cours. 4668-4669. Pour l'agrandissement de Marseille. Documents. Il est difficile de désigner lesquelles. Émeric David cite huit numéros. Celles qui subsistent sont à la façade orientale du cours Saint-Louis.
- 440. Hôtel d'Équilles. Pour Boyer d'Éguilles, à Aix. Décrit par M. de Chennevières. A Aix, aujourd'hui fabrique de pâtes d'Italie.
- 141. Albergo de' Poveri. 4661 à 4664. Pour Emmanuel Brignole, à Gênes. Attribué par De Dieu et Bougerel. Il ne s'agirait que de la chapelle.
- 442. Église de l'Annonciade. Pour les Lomellini à Gênes. Il ne s'agit que d'un modèle en bois de la façade, cité par De Dieu, Bougerel, etc.; et enfin Alizeri, Guida artistica di Genova, 1846. Je n'ai pu le découvrir.
- 443. CHAPELLE DE SAINT-LOUIS, à l'Annonciade, à Gênes. Auctore Bougerel.
- 444. Étuve ou salle d'Armes. 4669. Pour l'Arsenal, à Toulon. Documents.—Voir Bougerel, p. 34, et Henry, p. 67-70. Détruit par un incendie en 4679.
- 445. Hôtel Grimaldi. 4680. Four les Laurens, seigneurs de Peyrolles, à Aix. Roux-Alphéran, les *Rues d'Aix*, t. II, p. 238. A Aix, au coin du boulevard Saint-Jean.
- 446. Maison de campagne, dite la Saurine ou Rochefontaine, pour le jurisconsulte Saurin, près d'Aix. Porte, Aix ancien et moderne, p. 245.
- 447. Machine a mater. Pour l'Arsenal, à Toulon. Bougerel affirme, Henry ne conteste pas.

I Ve PARTIE. — DESSINS.

- 148. David a qui l'ange apparaît. Composition citée par Mariette, Abecedurio, comme gravée à Rome par B. Thiboust ou Chiboust.
- 449. SAINT JÉRÔME DANS UNE NICHE. Estampe anonyme, portant : « P. Puget inv. »
- 450. MILON DE CROTONE dévoré par un ours. Eau-forte de l'école des Audran, portant : « Petrus Puget invenit. A. I. F. »

- 451. L'ARCHE SAINTE. Lavé de bleu sur papier blanc. Exposition de Marseille en 1861, nº 1484. Marseille, chez M. Hubac.
- 452. Alexandre Sauli, ou Saint Ambroise. Étude pour la statue, lavée à la sépia. - Ibidem, nº 1485. A Marseille, chez M. Paul Autran.
- 153. Une Vierge assise. Étude pour la Vierge de Carrega. A la sanguine. Ibidem, nº 4489. De la collection Gaillard de Lonjumeau. A Marseille, école des Beaux-Arts.
- 454. SAINTE FAMILLE. Lavée à l'encre de Chine sur papier blanc. A Alençon, collection de M. de Chennevières.
- 455. Têте D'номме. Étude à la plume. Des collections Clérian et Pons, d'Aix. A Alençon, ibid.
- 456. ALEXANDRE ET DIOGÈNE. Pensée pour le bas-relief du Louvre. A la plume, sur vélin. H., 71 mill.; L., 61. Signé: P. Puget fit, 1670. Documents. Collections de La Goy, à Aix, et Henry, à Toulon. A Toulon, chez M. Moutet. Gravé dans la Gazette des Beaux-Arts.

LE TRIOMPHE DES ARTS.

LA FORTUNE DISTRIBUANT SES FAVEURS.

La Vés à l'encre de Chine sur papier blanc. Exposition de Marseille, nºa 1490 et 1491. A Toulon, au collége.

Lavés à l'encre de Chine sur

ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE. papier blanc. H., 95 cent.: ACHILLE RECONNU PAR ULYSSE. L., 4 m. 80. Exposition de 158. ADIEUX D'HECTOR ET D'ANDROMAQUE. Marseille, nos 1493 à 1496. HÉCUBE ARRACHÉE DU TOMBEAU DE SES ENFANTS. | Collection Boyer d'Éguilles. ASTYANAX ARRACHÉ DU TOMBEAU D'HECTOR. Collection Maingot. A Toulon, chez M. Malcor.

Ces cinq dessins et les deux qui précèdent, évidemment de la même main, ne sont pas de Puget. M. Pons, d'Aix, les attribue à Toro.

- 459. Femme nue couchée. A la plume, à l'encre noire et à l'encre rouge, sur papier blanc, H., 355 mill.; L., 910. Catalogue Reiset, 4850, nº 294. Appartient sans doute, comme le reste de la collection Reiset, au duc d'Aumale.
- 460. MILON DE CROTONE DÉVORÉ PAR UN LION. Sanguine sur papier blanc. H., 50 cent.; L., 35. Signé ou plutôt marqué: « P. PVGET, nº 28. » A Montpellier, collection Atger, à la bibliothèque de l'École de médecine.
- 161. Persée et Andromède. Sanguine retouchée à la plume. H., 59 cent.; L., 37. P. PVGET, nº 2. Ibidem.
- 462. FIGURE ASSISE. Sanguine. H., 58 cent.; L., 42. P. Puget, nº 44. Ibidem.
- 163. Appuie-main. H., 41 cent.; L., 27. Couvert de croquis à la plume et de quelques citations de vers latins. Ibidem.
- 164. TABERNACLE AVEC LES ATTRIBUTS DES QUATRE ÉVANGÉLISTES. A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine, rehaussé de blanc. H., 58 cent.; L., 41. Même collection.
- 465. PROJET DE TABERNACLE POUR MAÎTRE-AUTEL. A la plume, lavé et reliaussé de blanc. Daté 1659. Projet du travail exécuté à Toulon. Voir plus haut, nº 421. Collection de La Goy, à Aix, vendue à Paris.
- 466. BALDAQUIN POUR L'ÉGLISE DE CARIGNAN A GÊNES. Inventaire. Mariette, Abecedario, dit qu'il se conservait dans la salle de l'Académie des arts, à Marseille.

10

XXII.

- 167. TABERNACLE POUR L'ANNONCIADE. A la plume. H., 2 m.; L., 4 m. Collection de M. de Bourguignon. A Aix, au musée.
- 168. Dessin pour monument explatoire. A la plume, lavé d'encre. Vente 40 février 4863.
- 169. CHAIRE A PRÊCHER. A la plume, lavé d'encre de Chine, sur papier teinté. Vente 26 mars 4863. Vendu 44 fr.

Lavés d'encre de Chine sur papier blanc.

7 mars 4864. Vendus 4,650 fr. A Paris,

- 470. PROJET DE FONTAINE MONUMENTALE. Hauts de plus d'un mètre. Vente Pujol,
- 470. PROJET DE FONTAINE MONUMENTALE.
 174. AUTRE PROJET.
- 172. Projet pour une fontaine. A la plume, lavé au bistre, sur papier blanc. H., 69 cent.; L., 52. Vente Desperet, 7 juin 4865. Gravé dans le Magasin pittoresque, août 4860.

chez M. Séchan.

- 473. SAINT SÉBASTIEN. A la plume. Vente Desperet.
- 174. Diverses études pour figures de saints, à l'encre de Chine. Même vente.
- 175. Projet de fontaine. Exposition de l'Union centrale des arts, 1865, musée rétrospectif. A Paris, chez M. Guichard.
- 176. Dessins pour l'Arsenal de Toulon. 4669-4670. Documents.
- 477. Plans pour l'embellissement de Marseille. 4668. Documents.
- 178. DESSIN POUR L'HÔTEL DE VILLE DE MARSEILLE. Pour M. de La Salle. Bougerel le cite chez M. Gravier, à Marseille; Émeric David chez M. Rollandin.
- 179. Trois dessins pour la place Royale de Marseille. Il en avait fait cinq, selon Bougerel. Ceux qui subsistent sont : 1° L'élévation perspective en regardant le port; 2° l'élévation perspective en sens contraire; 3° l'élévation extérieure avec plan. Collection de M. de Panisse. A Marseille, au château Borély. L'un des trois a été gravé dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 480. Maison de la rue de Rome. Émeric David dit qu'il fut retrouvé par M. Penchaud, architecte du département des Bouches-du-Rhône.
- 181. Le vaisseau la Reine. A la plume, sur vélin. H., 40 cent.; L., 70. Inventaire.
 - Exposition de Marseille en 1861, nº 1486. A Toulon, chez M. Malcor.
- 182. LE MONARQUE. A la plume et lavé, sur vélin. J'ignore où se trouve l'original. Photographie chez M. Margry.
- 183. Vaisseau de premier rang. A la plume, sur vélin. H., 50 cent.; L., 62. Collections Magnan de la Roquette, La Goy, Henry. Description par Henry, Notice sur Puget, p. 139. A Toulon, chez M. Sénéquier.
- 484. Le Soleil-Royal. Description par Henry, *Notice sur Puget*, p. 445. Copies à Paris, au musée de Marine, n° 792, 793, 794.
- 485. Le Paris. A la plume et lavé sur papier. Inscription au dos du dessin: « 1er lot, nº 43, poupe de vaisseau fait par Pierre de Puget, le Michel-Ange de la France, mort l'an 4694, le 42 décembre.» Collection de Panisse. A Marseille, au château Borély.
- 186. LA MADAME. À la plume et lavé sur papier. Inscription : « 4er lot, fait par Pierre Puget, le Michel-Ange de la France, 4773, appartenant aujourd'huy a Joseph de Puget Savignon, ancien officier d'infanterie, son substitué. » Collèction de Panisse. A Marseille, au château Borély.
- 487. LA THÉRÈSE-ROYALE. A la plume et lavé sur papier. H., 42 cent.; L., 54.

- A Paris, chez M. Jules Boilly. Collection de M. Jules Boilly, maintenant chez M. L. L. Gravé dans la Gazette des Beaux-Arts.
- 488. VAISSEAU DE PREMIER RANG. A la plume, sur papier. H., 45 c.; L., 55. Trois croquis au verso. A Paris, chez M. Jules Boilly.
- 189. LA TROMPEUSE. [H., 45 cent.; L., 55. En 1766, ils appartenaient à M. de Nar-
- 190. LA BOUFFONNE. | bonne-Pellet, lorsque Caffiery en fit des calques; M. Margry
- 191. LE Sceptre.) les copia, et ces copies calquées sont à Paris, chez M. Pierre
- 192. L'ILE-DE-FRANCE. Margry.
- 193. VAISSEAU INCONNU, de dimensions plus petites. Calque chez M. Pierre Margry.
- 494. LE RUBIS. A la plume, sur papier. H., 44 cent.; L., 54. A Alençon, collection de M. de Chennevières.
- 195. Le Grand-Louis. Mariette, Abecedario, dit avoir le dessin du Grand-Louis, daté de 4676.
- 196: Représentation de quelques vaisseaux avec les signaux qui désignent les grades de leurs commandants. A la plume et lavé sur vélin. H., 44 cent.; L., 63. A Paris, musée du Louvre, nº 4248 du catalogue de dessins de 4844.
- 197. Port de Toulon. A la plume et lavé sur papier. H., 34 cent.; L., 57. A Paris, au Louvre, nº 4249 du catalogue de 1841.
- 198. Vue de Toulon du côté de la grande rade. A la plume et lavé sur vélin. H., 34 cent.; L., 65. *Ibidem*, nº 4250.
- 199. GALÈRES DANS LE PORT DE MARSEILLE. A la plume et lavé sur vélin. H., 27 cent.; L., 47. A Paris, au Louvre, nº 9863 du catalogue en cartes.
- 200. Vaisseaux et galères. A la plume et lavé sur vélin. H., 47 cent.; L., 29. Ibidem, nº 9867.
- 201. AUTRE DESSIN. Ibidem, nº 9864.
- 202. Tempête. A la plume, lavé d'encre de Chine et de sépia, sur vélin. H., 31 cent.;
 L., 61. P. PVGET IN. 4652. A Montpellier, collection Atger, à la bibliothèque de l'École de médecine.
- 203. Essai de canon. A la plume et lavé d'encre de Chine, sur vélin. Mème sujet que celui du Louvre; nº 497. A Montpellier, même collection.
- 204. DEUX VAISSEAUX DE HAUT BORD EN PLEINE MER. A la plume, sur vélin. H., 364 mill.; L., 478. A Alençon, collection de M. de Chennevières.
- 205. Deux Vaisseaux a l'ancre. A la plume et lavé, sur vélin. H., 244 mill.; L., 400. Collection Giraud, d'Aix. — Sur un des vaisseaux : P. Puget inventor; sur l'autre, armes parlantes composées d'un compas entre deux coquilles au-dessus d'une palette. A Alençon, même collection.
- 206. MAGNIFIQUE GALÈRE. A la plume, sur vélin. H., 327 mill.; L., 605. La galère et le portefaix sont de Stefano Della Bella. Puget a ajouté le fond. Collection Giraud. A Alençon, même collection.
- 207. UN PORT. A la plume, sur vélin. Collection Giraud. A Alençon, Ibidem.
- 208. LANTERNE D'UNE GALERIE. A la plume et lavé sur vélin. H., 370 mill., L., 200. Vente Maurel. A Alençon, *ibidem*.
- 209. Trois vaisseaux et une galère dans une rade. A la plume, sur vélin. H., 254 mill.; L., 288. A Alençon, ibidem.
- 210. Vue de la ville de Toulon. A la plume et lavé sur vélin. H., 332 mill.; .
 L., 510. Sur un cartouche, le mot TOLLON, de la main de Puget. A Alençon, ibidem.

- 211. VUE DU PORT ET DE LA RADE DE TOULON.
- 242. VUE D'UNE RADE ENTOURÉE DE MONTAGNES.

A la plume, sur papier. H., 470 mill.; L., 336. On lit au bas: « Original de M. Puget, » et au verso: « A. Ollivier. » (Ollivier, exécuteur testamentaire de Puget.) Collection Andréossy. A Alençon, collection de M. de Chennevières.

- 243. Marine. A la plume et lavé à l'encre de Chine, sur vélin. H., 35 cent.; L., 54. Gravé par H. Coussin. A Marseille, chez M. Remoul.
- 214. Marine. Gravée par H. Coussin et dédiée au président de Gueidan, « d'après l'original du célèbre Puget, conservé dans le cabinet de M. l'administrateur général, son fils. »
- 215. COMBAT NAVAL. A la plume et lavés, sur vélin. H., 35 cent.; L., 45. Exposition de Marseille en 1861, nºs 1487 et 1488. A Aix, chez M. Gay-
- 246. COMBAT NAVAL. | raud.
- 217. VAISSEAU EN MER. Lavé à l'encre de Chine, sur vélin. H., 32 cent.; L., 41. Exposition de Marseille, nº 1492. A Marseille, chez M. Paul Autran.
- 218. MARINE.) A la plume et lavés sur vélin. H., 25 cent. environ; L., 35. A Toulon,
- 249. MARINE. Chez M. Ginoux.
- 220-224. Trois dessins. Vente comte de Vence, 4760. Vendus 43 l. 40 sols.
- 222-227. Six dessins. Même vente. 44 l. 40 sols.
- 228-229. DEUX MARINES. A la plume, sur vélin. H., 43 pouces; L., 48 pouces. Vente Cayeux, 4769.
- 230. Un beau dessin. A la plume et lavé, sur vélin.
- 231. Une GALÈRE. A la plume et lavée.
- 232. Un dessin représentant une machine a laminer.
- vente Lempereur, 4775.
- 233. Une grande tempête sur la mer. A la plume et lavé d'encre de Chine. Vente Mariette, 4775. Vendu 50 liv.
- 234. Une vue de mer. A la plume et à l'encre de Chine. Même vente. 141 liv. les
- 235. Une autre vue de mer.

236. UNE BELLE MARINE.

) A la plume et à l'encre de Chine. Même vente.

deux.

- 237. Une vue du port de Toulon. \ 4,700 liv. les deux.
- 238. Une vue de Mer. A la plume et lavé d'encre de Chine. Même vente. 49 liv.
- 239. Un grand sujet allégorique pour un ouvrage maritime. A la pierre noire. Même vente.
- 240. ÉTUDE DE LA POUPE D'UN VAISSEAU. A la plume et lavé d'encre de Chine. Même vente. 9 liv. 4 sol.
- 244. MARINE. A la plume et à l'encre de Chine, sur vélin. Vente de Conti, 1777, 40 liv.
- 242. Académie d'homme. A la sanguine et rehaussée de blanc. Vente Dargenville 4779. 42 liv. 4 s.
- 243. Plusieurs figures. A la plume et lavé. 19 l. 2 s.
- 244. MARINE. A la plume, sur vélin. 129 liv. 10 sous.
- 245. MARINE. A la plume, sur vélin. 83 liv. 4 s.
- 246. MARINE. A la plume, sur vélin. 134 liv. 1 s.
- 247. La vue de Toulon et deux autres dessins. A la plume sur vélin. 30 liv. 40 s.
- 248. MARINE. A la plume. Vente Dandré-Bardon, 1783.

Même vente.

- 249. MARINE. A l'encre de Chine, sur vélin. Vente Debesse, 4785.
- 250. GALÈRE. Vente Joseph Vernet, 4790.
- 251. Construction.
- 252. Une Chaloupe Canonnière. A la plume et lavé, sur vélin. 57 fr. Vente Saint-Martin, 4806.
- 253. Vue d'un chantier. A la plume, lavé d'encre de chine, sur vélin. L., 49 pouces sur 40. Catalogue Paignon-Dijonval, 4810, nº 2784.
- 254. Une Marine. Sur vélin. L., 22 pouces sur 43. Sur une pierre on lit : « A M. L. du Lignon, Trésorier pour le Roi à Toulon. » N° 2785 du cat. Paignon-Dijonval.
- 255. UN MONUMENT D'ARCHITECTURE. A la plume, sur vélin. H., 9 pouces sur 7. Nº 2786, ibidem.
- 256. MARINE. Cabinet Basan,
- 257. La Renommée debout sur un cheval ailé. Au crayon noir et lavé. H., 26 cent.; L., 49. Vente Villenave, 1842.
- 258. ÉTUDE A LA PIERRE NOIRE D'APRÈS L'ANTIQUE.
- 259. Un évêque, projet d'une statue pour Gênes, au bistre.
- 260. Tête de vieillard, à la sanguine. Vente par Blaisot, 4862.
- 264. Intérieur d'un port avec vaisseaux. A l'encre, sur vélin, signé. Vente Soret, 1863.
- 262. TRITONS CONDUISANT DES CHEVAUX MARINS. Sanguine.) Vente Hauregard,
- 263. LA RENOMMÉE, encre de Chine.
- 264. MARINE.
- 265. Fanal de vaisseau. A la plume et lavé. (Tous deux au musée d'Alençon.)
- 266. LA VIERGE.
- 267. HOMME DÉVORÉ PAR UN LION.
- 268. Vue d'un port de mer, sur vélin.
- 269. LA PESTE DE MARSEILLE. A la sépia.
- 2:0. CARYATIDE.
- 271. MARINE.
- 272. MARTYRE D'UNE SAINTE. Sanguine.
- 273. MARINE.
- 271. Évêque implorant le Seigneur. Sanguine.
- 275. MARINE.
- 276. MARINE. A la plume, sur vélin.
- 277. SAINT CONFESSEUR.
- 278. ÉTUDE POUR UN FRONTON.
- 279. Androclès. Estampe portant: « L. Puget del. Gerard Fontallard sc. Journal des artistes, nº 21, vol. I. »
- 280. CRUCIFIEMENT. Donné par M. de La Salle au musée de Dijon. Il le croit d'un Carrache.

LÉON LAGRANGE.

Vente Morel, 1863.



DESSINS DE MAITRES

A PROPOS

D'UN PRÉTENDU PORTRAIT DE PHILIPPE LE BON

ATTRIBUÉ A SIMON MARMION.



Qui n'aimerait à pénétrer dans l'atelier d'un maître pendant ces heures de recueillement et de silence qui voient enfanter des chefs-d'œuvre? Qui ne s'estimerait heureux de connaître la marche suivie par Rembrandt, Albert Dürer, Léonard, Michel-Ange ou Raphaël, pour créer la Pièce aux cent florins, la Mélancolie, la Cène, le Jugement dernier ou l'École d'Athènes? Bien fier serait celui qui aurait pu voir Rubens tracant d'une main fié-

vreuse une chasse au sanglier; Poussin cherchant, d'un esprit calme, l'arrangement de ses Bergers d'Arcadie, ou Claude Lorrain s'efforçant

de fixer les lignes d'un de ces paysages élyséens que son imagination sereine lui faisait entrevoir.

Eh bien! ces jouissances que nous envions, l'amateur de dessins peut se les donner chaque jour lorsque, tranquillement assis dans un large fauteuil, auprès d'un bon feu, il se plaît à feuilleter un de ses cartons pleins de projets superbes dont la réalisation a valu à leurs auteurs une gloire éternelle. Pour lui, toutes les portes des ateliers sont ouvertes; il considère curieusement Léonard s'ingéniant à trouver l'emploi d'une chute d'eau sur la même feuille où ce maître a esquissé la Sainte Anne du Louvre; il suit d'un œil attentif Raphaël cherchant le geste du Christ couronnant la Vierge; pour cette œuvre il voit le maître faisant poser deux condisciples, deux jeunes adolescents en justaucorps serrés et en chausses collantes. S'il interroge ces griffonnements, - chiffons de papier sans valeur pour le public, reliques vénérables pour qui sait les apprécier, - il entend Raphaël lui expliquer comment tel croquis de berger jouant de la viole deviendra l'Apollon du Parnasse; comment telle étude de jeune mère entourant de soins son enfant se transformera en une vierge divine. Pour l'amateur érudit, les maîtres n'ont point de secrets; il sait que Fra Bartolomeo, frappé d'étonnement à la vue du David de Michel-Ange, en a retracé la silhouette; que Raphaël a voulu s'approprier le Saint Georges de Donatello; que Rubens a emporté de Rome le souvenir esquissé des prophètes de Michel-Ange, et que Rembrandt lui-même, - ce génie si indépendant, - a étudié la Calomnie d'Appelle de Mantegna.

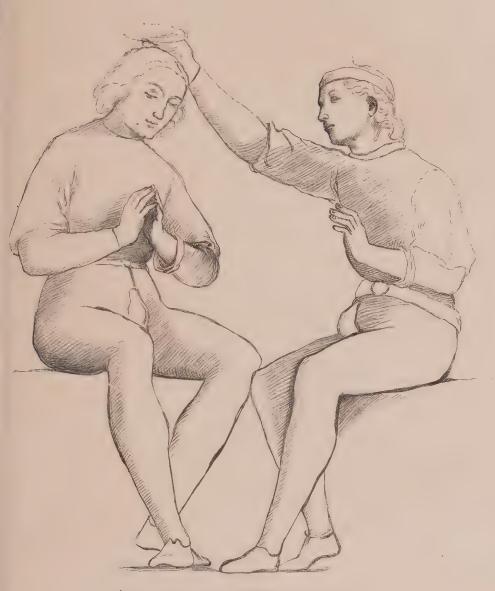
Ces pages intimes, — véritables autographes écrits par des hommes de génie dans des moments d'effusion, — ont été de tous temps recherchées avec passion par les collectionneurs les plus illustres. Au beau temps des Jabach, des Crozat et des Mariette, ces croquis, pleins de feu, étaient estimés à l'égal des compositions achevées, et souvent moins expressives. La France était alors la nation la plus riche en dessins de grands maîtres; mais tout a bien changé depuis, et de nos jours on compte trop aisément les rares amateurs qui consentent à mettre des enchères élevées sur une pensée de Raphaël, de Léonard ou de Rembrandt. Peut-être faut-il chercher la cause de ce discrédit dans la vie active qui dévore sans relâche tous nos instants et nous laisse peu de loisirs pour apprécier les beautés de dessins qui ne présentent fréquemment que des lignes confuses, indéchiffrables, à qui n'a pas le goût formé.

Occupés que nous sommes de reports, de dossiers et de devis, nous n'avons guère le temps d'étudier, et de là notre amour souvent excessif pour les arts décoratifs, qui charment nos yeux sans occuper notre

esprit. Ah! loin de moi la pensée de médire de ces émaux superbes, de ces majoliques, de ces verreries et de ces armes resplendissantes, qui, sous notre ciel sans éclat, apportent quelques rayons de lumière dans nos demeures. Ce n'est pas le dédain que je demande pour tous ces morceaux charmants dont j'aime, comme tant d'autres, à m'entourer, mais une juste appréciation de leur valeur relative. Multiplions sur les murs et les meubles de nos salons ces œuvres agréables qui appellent la gaieté au logis, mais ne nous laissons pas captiver par ces sirènes enchanteresses au point de n'avoir plus d'yeux pour regarder un dessin ou une estampe. Admirons les merveilles de l'art décoratif, mais sachons aussi goûter les beautés d'un croquis en apprenant à comprendre à demi-mots et à lire entre les lignes. Payons cher une faïence ou un émail, mais payons plus cher encore la pensée de Raphaël qui a guidé la main de l'artisan.

Il est vrai que pour oser acheter ces notes échappées à des génies il est nécessaire de savoir leur langage, de connaître à fond l'habileté avec laquelle Titien maniait la plume; le goût particulier que Botticelli ou Lorenzo di Credi avaient pour la mine d'argent travaillant sur un papier teinté; l'entrain singulier que Poussin mettait dans ses admirables lavis, ou le talent extrême avec lequel Guillaume van den Velde exprimait le calme de la mer au moyen d'un pinceau gonflé d'encre de Chine. Mais, pour acquérir ces notions indispensables à qui veut collectionner, il faut une longue expérience, il faut, ce que peu de personnes ont le temps de faire, visiter les collections de France et de l'étranger. C'est pourquoi nous avons résolu de publier dans cette revue des fac-simile de dessins de maîtres, espérant ainsi venir en aide aux jeunes collectionneurs et être agréable à tous les vrais amateurs. Nous nous efforcerons de donner des œuvres de toutes les écoles, de toutes les époques, de tous les styles, sans esprit de prévention ou d'exclusion, en ne nous attachant toutefois qu'à reproduire les maîtres illustres. Autant que possible, nous ferons graver les premières pensées de compositions célèbres qui joignent, à l'avantage de signer les dessins, l'intérêt d'expliquer les hésitations par lesquelles le maître a passé pour créer un chef-d'œuvre. C'est ainsi que nous ferons successivement paraître : la Chute de Phaéton et un groupe du Jugement dernier de Michel-Ange; des projets de Léonard pour l'Adoration des Mages de Florence et la Sainte Anne du Louvre; une variante de la Vierge au papillon de Dürer; et l'esquisse de Van Dyck pour son Couronnement d'épines.

Cette série, nous la commencerons par la publication d'un portrait qui peut être classé parmi les chefs-d'œuvres de l'école flamande au



ÉTUDE POUR UN COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Fac-simile d'un dessin de Raphaël. Musée de Lille. xv° siècle. L'auteur en est incertain; mais qui peut avec assurance mettre un nom sur les dessins de ces époques reculées? Les uns le pensent de Van Eyck, d'autres de Memlinc, et plusieurs de Rogier van der Weyden; enfin, M. Michiels le tient pour être de Simon Marmion. Beaucoup de nos lecteurs seront surpris de lire ce nom, qui hier encore ne figurait dans aucune histoire de la peinture, et qu'on ose placer aujourd'hui sur un portrait digne de la main de Van Eyck ou de Memlinc; aussi profiterons-nous de l'occasion qui nous est offerte pour résumer ici les documents nouvellement recueillis sur ce peintre, en nous aidant du travail publié par M. Michiels dans la nouvelle édition de son Histoire de la peinture flamande, qui se distingue par des renseignements précieux et le charme du style.

Ces documents, découverts par MM. de Laborde, Le Glay, Cellier, de la Palne, La Fons Mélicocq, Bouton, Dusevel, et groupés pour la première fois par M. Michiels, permettent d'affirmer que Marmion fut un peintre, et surtout un miniaturiste célèbre entre les plus renommés de son temps.

Jean Lemaire, poëte et conseiller de Marguerite d'Autriche pour les questions d'art, vante, dans sa *Couronne Marguaritique*, le talent de Marmion à l'égal de celui de Fouquet ou de Van Eyck :

Hugues de Gand, qui tant eut les tretz netz, Y fut aussi, et Dieric de Louvain, Avec le roy des peintres Johannes, Duquel les faits parfaits et mignonnetz Ne tomberont jamais en oubli vain; Ne, si je fusse un peu bon escripvain, De Marmion, prince d'enluminure, Dont le nom croist, comme paste en levain, Par les effects de sa noble tournure.

Dans un autre poëme, la *Plainte du Désiré*, Lemaire, faisant causer la Peinture avec la Rhétorique, dit encore :

J'ay pinceaux mille et brosses et ostils, Et si je n'ay Parrhase et Appelles, Dont le nom bruyt par memoires anciennes, J'ay des esprits recents et nouvellets, Plus annoblis par leurs beaux pincelets. Que Marmion, jadis de Valenciennes, Ou que Fouquet, qui tant eut gloires siennes, Ne que Poyer, Rogier, Hugues de Gand, Ou Johannes, qui fut tant elegant. Mais ce n'est pas seulement Lemaire qui a célébré le talent de Marmion; les historiens de l'époque joignent leur témoignage à celui du poëte de la cour de Marguerite. Guichardin, à deux reprises, le loue comme « homme véritablement docte, pieux et très-excellent peintre. » Louis de La Fontaine, dans son Histoire de Valenciennes, complimente « moult grandement » cette ville de posséder dans son sein Georges Chastellain et Moullinet, historiographes; Pierre Dupréau, sculpteur; Jérôme de Moyenneville, orfévre; et Simon Marmion, nobles et excellents personnages, doués divinement et naturellement de quatre sortes et manières d'arts et sciences très-magnifiques.

« Simon Marmion, continue le chroniqueur, avoit, en la noble science de peinture, un don très-magnifique, tellement qu'il excédoit tous les autres peintres, non-seulement domiciliés dans la dicte ville, mais dans les villes d'alentour. Car il travailloit et ornoit si bien tous ses ouvrages, tant par son dessin habile et expert que par ses bâtiments, paysages, draperies et autres accessoires, qu'on n'y trouvoit nulle chose vicieuse et imparfaite. Et même les personnages qu'il figuroit étoient si bien ouvrés et peints d'après nature qu'il leur manquoit seulement l'âme et l'esprit. Ses couleurs, en outre, étoient si habilement composées et mixtionnées, que, par ce moyen, ses tableaux étoient d'une vivacité et d'un fini extrêmes.»

D'Oultreman, après avoir déclaré Marmion excellemment accompli en son art, dit qu'il était renommé partout 1.

Le nombre et la qualité des témoignages ne manquent donc pas pour attester que Marmion jouit de son vivant d'une grande renommée, et dès lors rien de plus naturel que des villes et de hauts seigneurs se soient plu à lui donner des commandes. La trace la plus ancienne que l'on ait découverte de son existence date de 1453. Il habitait alors Amiens, où il était chargé de peindre un tableau pour la salle aux plaids de la maison commune. En 1454, il était encore à Amiens, et fut employé, à raison de xij sous par jour, aux entremets, c'est-à-dire aux machines et décorations du grand festin donné à Lille par le duc de Bourgogne. Puis, en 1455, nous savons qu'un ouvrier de Valenciennes (Marmion, trèsprobablement) termina douze panneaux de l'histoire de saint Bertin, destinés à orner le grand autel de l'abbaye de Sithiu. Pour recevoir ces panneaux, un orfévre dressa, cisela et orna même de pierreries un grand retable en or que des statues de vermeil semblaient garder. En 1458, Marmion est de retour dans sa ville natale, Valenciennes, et un acte le

^{1.} Histoire de Valenciennes, page 432.

qualifie de maître peintre. Valenciennes, qui comptait alors dans son sein Pierre Dupréau, Marmion, Jérôme de Moyenneville et Gilles Steclin, sculpteur, peintre et orfévres de grand renom, voulut, à l'exemple de plusieurs villes, ses rivales en richesse et en puissance, posséder une guilde des peintres. Ce fut en 1460 que la société se fonda, et Marmion en fut un des premiers membres, si même il ne reçut pas, dès l'origine, le titre de doyen. Ce qui donne lieu de le supposer, dit M. Michiels, c'est que, non-seulement il impétra de Mgr l'abbé d'Hamon une chapelle pour la confrérie, dans l'église Notre-Dame-la-Grande, derrière le chœur, mais il peignit une image destinée au maître-autel.

Un vieux manuscrit, cité par M. Le Glay, décrit naïvement cette œuvre jadis fameuse: « La table d'autel de la chapelle Saint-Luc est de cest excellent ouvrier Marmion, digne de très-grande admiration, singulier en la draperie, relèvement de plate peinture, que l'on jure-roit que c'est une pierre blanche, qui n'en prendroit garde de bien près, et surtout en la table d'autel la chandelle qui semble vrayement ardre. »

« L'histoire, d'un coup de baguette, nous transporte maintenant à l'année 1465. Un acte du 7 mai mentionne la demeure patrimoniale de Marmion, située au fond de la rue Sainte-Catherine, demeure qu'il avait héritée de son père. Nous ignorons ce que l'artiste a fait, ce qu'il est devenu pendant cinq ou six ans; mais cette période dut compter parmi les plus importantes de sa vie. En effet, une quittance du 15 mars 1466 nous apprend qu'il s'y était marié. Ce jour-là, il comparut devant des espèces de prud'hommes, et leur déclara que son beau-père, Jean de Quaroube, domicilié à Valenciennes, avait rempli tous les engagements pris par lui le jour où il lui avait accordé la main de sa fille Jeanne. D'après le contrat de mariage, il devait lui donner cent livres tournois, argent comptant, plus lui assurer, en diverses rentes et pensions viagères, un revenu annuel de la même somme. Or, ces deux promesses et d'autres encore, que l'acte ne spécifie point, il les avait tenues. Son gendre le déclarait donc exempt de toutes réclamations à cet égard, lui et ses héritiers.

Les Quaroube étaient à Valenciennes une famille riche et puissante. Que Marmion ait pu faire alliance avec eux, cela prouve combien on l'estimait dans la ville, et atteste aussi que la fortune lui souriait, cette déesse capricieuse, au cerveau fêlé. Même de nos jours, les filles riches n'épousent guère les talents pauvres. Tout à l'heure, en effet, nous verrons que le peintre achetait des maisons et des propriétés comme un opulent bourgeois.



est a respice en il impetra de Mgr i dibi d'Hamon une chapelle pour le comi me, dans l'église Netre Dame-le-Grande, escribre le chœur, mede il pe grat une image descinée as resilies mesi.

cest excellent ouvrier Marinion. digne de mes grande e licitation, siegulier en la draparie, relevement de pode pendere, que l'on jureroit que d'est une plante birarge, qui n'en personne a ma de bicu
prese en aurient en la mèle d'autri le chambiele qui samble vinyement
active.

AND RESIDENCE AND PERSONS ASSESSED.

L'histoire, d'un comp de bagnerte, nous quis parte mainer à numer 1865. Canado de 2 mai mande de la derreus e paramer de Marridon, simbe au fond de la me balanç-Catacrino, demeure qu'il

es, desenu pendant ciaq ou six aos a mais cotte persode det c parent les plus importantes de sa vie. En effet, une quitant du l' 1404 nons apprend qu'il s'y enut marié. Co jours le, il comparut

the Granouba, dominitie a Valencia thes, wait remplicates les engages paraix pris pur lui le jour on a iris araix accorde la main de sa fille lemme. Papola le comman de autriage. I devair lui donner cent livres paraix, argani comptant, plus hi assurer en inveges routes et pensons confesses, an revenu annuel de la metric somme. On ces ceux pro-

A second control of the second

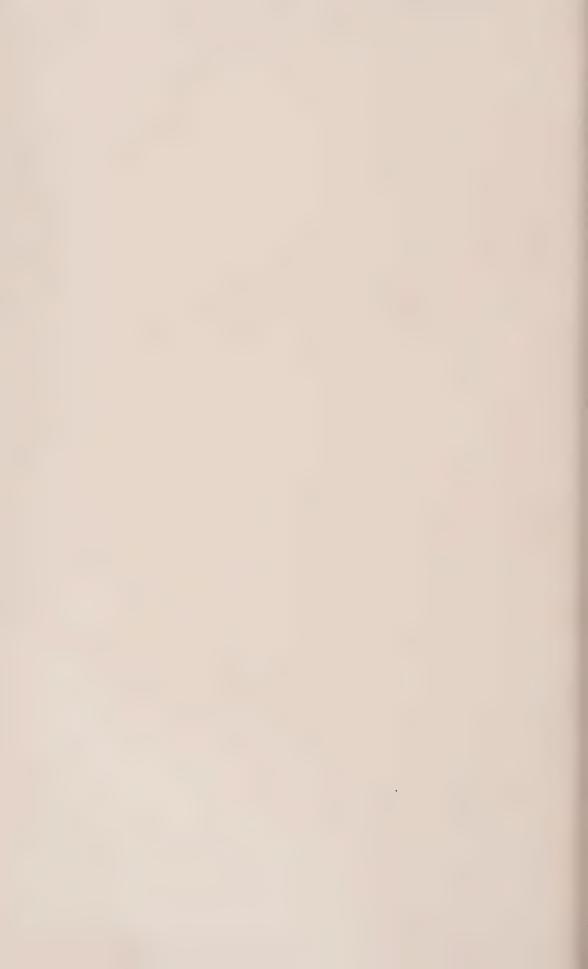
the gendre in Helarait done except to tentes remarking heat egord, as so see hermans.

as a flancación etanent à Varenciabaes une de la partir de la velle partir alla de auss, que la comuna per un convent feite. Heme de nos juiciones de la velle de la comuna partires. Tout à l'incire



Colon de M. F. Gallahor

Imp A Salmon Firs



Lorsqu'il fit la déclaration mentionnée plus haut, Marmion devait déjà être chargé depuis quelque temps d'exécuter pour Philippe le Bon un livre de prières. Une note publiée par M. Le Glay constate qu'au mois d'avril 1467 on lui paya un premier à-compte de cent livres sur ce travail. Il y est assez singulièrement désigné comme un escripvain. Le volume ne fut terminé que trois ans plus tard, sous le règne de Charles le Téméraire. Ce devait être un manuscrit splendide, bien supérieur même à celui du cardinal Grimani. Le calendrier, comme d'habitude, occupait douze pages encadrées de vignettes et surmontées de scènes relatives aux différents mois. Après avoir mentionné ce préambule de l'ouvrage, le compte ajoute de nombreux détails. Il nous apprend qu'on rétribua l'artiste:

- 1° Pour soixante-dix-huit cahiers ornés de vignettes et d'histoires, chaque cahier comprenant huit feuillets;
 - 2º Pour onze histoires ou images coloriées;
 - 3º Pour quatre-vingt-quatre histoires d'autres couleurs;
- 4° Pour deux mille cinq cents lettres de deux points, au prix de 6 sous le cent;
 - 5° Pour cinq mille huit cent lettres d'un point, à 3 sous le cent;
- 6° Et pour cinq cents lettres de cinq, six et sept points, au prix de 6 deniers chaque lettre.

Il semble, d'après cette note, que Marmion était calligraphe en même temps que miniaturiste. L'œuvre entière lui fut payée 490 livres 15 sous, à quarante gros de Flandre la livre, somme alors importante, Marmion n'ayant reçu en dot de sa femme que 100 livres comptant et 100 livres de rente. La reliure du volume coûta 18 livres.

Qu'est devenu ce magnifique ouvrage? C'est probablement le bréviaire qui porte les armes de Philippe le Bon et appartient à la bibliothèque publique de La Haye. On y admire de superbes grisailles, genre pour lequel Marmion avait un goût spécial et un talent très-apprécié. « Quelques-unes, dit Passavant, sont d'une grande douceur et me paraissent de Memlinc, entre autres une Annonciation et une Glorification de la Vierge. » L'analogie du style de Marmion avec celui de Memlinc fait comprendre l'illusion de Passavant et l'excuse. Mais toutes les miniatures ne lui ayant pas suggéré la même opinion, c'est que le travail entier provient d'un autre artiste. Au moyen des détails qui précèdent, on pourra constater l'origine de la manière la plus positive.

Pendant l'année 1468, le 27 avril, Marmion fut reçu franc maître dans la corporation des peintres, sculpteurs et enlumineurs de Tournai, soit que la guilde eût voulu lui faire spontanément cet honneur, soit qu'il eût besoin de lui appartenir, pour que l'on pût exécuter d'après ses cartons des vitraux et des tapisseries.

Marmion avait un frère nommé sans doute Émile, car on l'appelait Mille par corruption, voué comme lui à l'attrayante et pénible recherche de l'idéal; il fut enrôlé à Tournai sous la bannière de Saint-Luc, le 15 juillet 1469. Le plus habile des deux ayant disparu dans la vallée des morts, dans les marécages du fleuve Oubli, comment l'autre eût-il pu échapper au même destin? Il y a péri avec armes et bagages. Lui et son fils Colinet (ou Nicolas) n'avaient point cessé de vivre en 1499.

Le 18 décembre 1470, voulant agrandir sa demeure, Simon Marmion acheta au sieur Rudeau une maison, une cabane et un morceau de terre qui avoisinaient sa propriété, rue Sainte-Catherine, et au sieur Jehan Loison, marchand de laines, une autre habitation, une cour, un magasin et un clos situés dans le fond de la même rue, qui touchaient par derrière à son héritage, comme dit l'acte officiel.

Marmion possédait, rue Notre-Dame, un autre logis couvert en chaume. Or, la ville payait alors une prime aux citoyens qui remplaçaient les toits de paille (d'estrain, comme on disait) par des couvertures en tuiles ou en ardoises. Marmion changea ainsi la coiffure de ce bâtiment. Aussi, en la quatrième semaine de juillet 1472, lui fut-il remis une somme de quatre livres huit deniers, plus deux fois trois sous trois deniers, en tout quatre livres sept sous deux deniers, pour le tiers de ce que lui avaient coûté 3,026 tuiles, 13 faîtières et 26 vanneaux. Quand cette maison fut ainsi réparée, il abandonna l'autre, qui était sans doute moins commode. Nous savons par Louis de La Fontaine qu'il trépassa dans la seconde demeure, le 25 décembre 1489. Entre l'époque où il reçut la prime et l'époque où il cessa de vivre, on n'a pas découvert la moindre trace de son existence.

Il fut enseveli, probablement en grande pompe, dans la chapelle de la corporation des peintres, à laquelle il avait fait plusieurs dons. Sur son tombeau on grava une épitaphe de quarante-huit vers, rimée par Jean Molinet. Cette inscription est d'un style si alambiqué, si tortueux, si confus, que M. Michiels est obligé de la traduire en français moderne pour la rendre intelligible. Mais elle contient de précieux renseignements. L'auteur suppose que Marmion lui-même s'adresse au lecteur:

« Je suis Marmion, mort et vivant: mort par nature et vivant dans la mémoire des hommes. Après le vivant, moi vivant, je peignis la mort, qui durement blesse, et sans s'amortir mord tout le monde, comme nous qui sommes morts. Quoique j'aie ressuscité par l'art vivant de la peinture les morts dormant d'un pesant somme, je suis pour les vivants une image de la mort.

- « Du maître peintre, à qui nous devons hommage, je fus tellement peint et enluminé qu'il me créa à sa divine image. D'autres, voyant mes dessins et mes tableaux, ont façonné leurs œuvres d'après moi. Quand j'eus tout peint, tout imaginé, la mort terrible broya mes couleurs. Au réveil sont les grandes douleurs.
- « Ciel, soleil, feu, air, océan, terre visible, métaux, bestiaux, habits rouges, bruns, verts, bois, blé, champs, pâturages, bref, j'ai représenté par mon art toute chose sensible, autant qu'on peut le faire, aussi bien ou mieux que les plus habiles; rien ne limite donc ma gloire, car j'ai peint tel mort gisant sous la dalle, qui semble vivant, et auquel il ne manque que l'âme.
- « Les yeux ont pris une douce récréation à voir mes tableaux, si parfaits et si vrais qu'ils ont rempli d'admiration, charmé, consolé même les empereurs, rois, comtes et marquis. Par mon talent et par ce que m'enseigna l'expérience, j'ai décoré des livres, panneaux, chapelles et autels; et on ne fait plus guère d'œuvres comme les miennes.
- « Peintres mortels, qui imitez mes couleurs, vertes, noires et blanches, quand vous aurez dessiné vos personnages d'après les miens, dont on fait tant d'éloges, accordez-moi une aide affectueuse; priez les saints dont j'ai tracé les images, pour que le Peintre éternel me pardonne mes fautes et que je puisse là-haut faire son portrait.
- « Le 25 décembre, l'an de Notre-Seigneur 1489, étant déjà trèsaffaibli, la cruelle mort, par son adresse, me déroba mon cœur, ma force et mon esprit. Vous qui voyez les tableaux placés en ce lieu, priez saint Luc, dont voici la chapelle, afin que Dieu m'appelle là-haut dans sa gloire. »

Sa noble épouse lui survécut et laissa un testament remarquable. C'est une feuille énorme de parchemin, mesurant près de deux mètres de long sur une largeur proportionnée. « Je l'ai lu en partie autrefois, écrit M. Gellier à M. Michiels, sans y trouver rien d'intéressant au sujet du peintre. Sa veuve y fait une série de legs à diverses personnes. La transcription en serait longue et peut-être inutile pour vous. Je ne sais d'ailleurs ce qu'il est devenu. Je le cherche en vain depuis longtemps, afin de le relire à votre intention. Mais la ville a eu successivement plusieurs archivistes, et nous ne pouvons plus retrouver ce parchemin. »

Molanus nous apprend que l'hôpital de Louvain possédait, au xv1° siècle, un tableau représentant la sainte Vierge, exécuté par Simon Marmion, très-noble peintre. Vélasquez de Lucerna, orateur de Margue-

rite d'York, veuve de Charles le Téméraire, l'avait légué, en 1512, à l'institution charitable. Ce qui l'y avait déterminé, sans doute, c'était l'intérêt que la duchesse douairière témoignait pour l'établissement, réorganisé par elle après la mort de son mari.

Enfin, nous savons que plusieurs tableaux très-estimés de Simon Marmion décoraient autrefois l'église abbatiale de Saint-Jean à Valenciennes, et furent détruits avec ce monument par un incendie, le 11 juin 1520.

Tels sont les faits authentiques qui ont été mis en lumière, dans ces derniers temps, sur la vie de Simon Marmion, et que nous avons reproduits d'après M. Michiels. Quant à ses œuvres, aucune n'a été retrouvée avec une certitude absolue; toutes sont encore anonymes ou figurent très-probablement sous les noms de Van Eyck et de Memlinc, ses rivaux heureux, qui jusqu'à nos jours ont personnifié à eux seuls la peinture flamande du xve siècle. Cependant, en rapprochant quelques tableaux de l'épitaphe gravée sur sa tombe, M. Michiels a cru pouvoir lui restituer plusieurs ouvrages. Ce fut un panneau de Valenciennes qui le mit sur la voie des attributions vraisemblables. Cette œuvre, qui offre d'un côté un opulent chanoine agenouillé au milieu d'un jardin clos par une haie d'églantiers fleuris, et assisté de saint Jean-Baptiste, présente au verso ce même chanoine mort, couché sur une natte, le corps en partie enveloppé d'un suaire. Si on regarde ce tableau après avoir lu certains vers de l'épitaphe:

Après le vif, moi vif, peindis la mort.

Quand j'ay la mort, dormant le pesant somme, Ressuscité par vif art de peinture, Aux vivants suis de la mort portraiture,

on restera frappé avec M. Michiels de l'analogie, et on sera tout disposé, jusqu'à preuves contraires, à donner cette peinture à l'artiste de Valenciennes, qui acquit une grande renommée en traitant ces scènes tristes et pleines d'enseignements. D'autres tableaux conservés dans le château de Nuremberg et à Avignon, indépendamment de l'histoire de saint Bertin (1), représentent des sujets analogues et sont également attribués par M. Michiels à Simon Marmion.

Mais beaucoup d'artistes du moyen âge et de la Renaissance se sont plu à mettre en regard la vie et la mort, et nous ont laissé dans ce genre

1. Cette suite est conservée au château de La Haye, à l'exception de deux panneaux devenus la propriété de la National Gallery par la vente de M. Beaucousin.

un nombre considérable de peintures remarquables, depuis le chefd'œuvre des *Trois Vifs* et des *Trois Morts* par Orgagna, jusqu'à la *Danse Mucabre* par Holbein. La représentation de semblables sujets ne peut donc pas servir de signature. Les chercheurs, auxquels nous devons déjà tant de renseignements précieux, découvriront peut-être un document qui donnera raison à M. Michiels; mais jusqu'à ce jour, croyons-nous, il convient de placer un point d'interrogation.

Aux tableaux ne s'arrêtent point les restitutions que M. Michiels croit devoir faire; pour lui deux dessins du Louvre, exposés sous les numéros 632-633, et celui que nous publions, émanent de la main de Marmion. Tel n'est point notre sentiment; ces trois dessins, par le style comme par le faire, sont des ouvrages d'artistes divers. Les portraits du Louvre, tracés à la plume ou au pinceau sur papier préparé, offrent une interprétation de la nature sans parti pris, qui révèle des maîtres de la fin du xve siècle. Le nôtre au contraire, bien que fait d'après le vif, montre, surtout dans la silhouette des yeux en amande, un dessin conventionnel qui dénote un peintre d'une école plus primitive. Il est exécuté sur papier, au pinceau du miniaturiste, avec une finesse d'exécution et une largeur d'aspect qui justifient presque l'attribution que M. Michiels en a faite à Marmion, « le prince de l'enluminure. » Quant à la date de ce dessin, M. Vallet de Viriville la fixe, par le costume, de 1430 à 1450, en posant 1460 pour extrême limite.

Cette époque est celle pendant laquelle Marmion travaillait aux entremets du grand festin donné en 1454, à Lille, par le duc de Bourgogne. Faudrait-il voir dans ce portrait une effigie de Philippe le Bon que Marmion aurait été chargé de faire en cette circonstance? Question embarrassante. Des portraits de Philippe le Bon, il n'en est point qui paraisse plus authentique que celui de la chronique du Hainaut, dont M. Vallet de Viriville possède un calque avec lequel nous avons pu comparer notre dessin. On y retrouve, comme dans le croquis, un visage sec avec galbe semblable, un nez long et effilé sans être aquilin, un col lisse, des sourcils très-séparés et éloignés des yeux peu enfoncés dans leurs orbites. Si maintenant nous consultons le portrait que Chastellain nous a laissé de ce prince, nous rencontrerons aussi une assez grande concordance, à l'exception toutefois des sourcils et des lèvres qui répondent peu au signalement du chroniqueur.

" Philippe le Bon, dit Chastellain, estoit moyennement haut homme, corporellement, à la mesure de sa hauteur, et en tous ses membres, bras et jambes, trait à linge, sans excez; estoit gent en corsage plus qu'autre, droit comme un jonc, fort d'eschine et de bras, et de bonne croisure; avoit le col à la proportion du corps, maigre main et sec pied; et avoit plus en os qu'en charnure, veines grosses et pleines de sang; portoit le visage de ses peres de seante longueur; brun de couleur et estaint; nez non aquilin mais long; plein front et ample, non calve, chevelure entre blond et noir, cou lisse et uni, barbe et sourcils de mesme aux crins; mais avoit gros sourcils et houssus, et dont les crins se dressoient comme cornes en son ire; portoit bouche en juste compas, levres grosses et colorées, les yeux vairs, de fiere inspection telle fois, mais coustumierement aimables, etc. »

L'ordre de la toison d'or ne décore pas, il est vrai, la poitrine de ce noble personnage représenté avec un air de dignité qui semble accuser un portrait officiel. Mais il est juste de dire que l'œuvre n'est pas terminée, la partie gauche du bas étant à peine indiquée par quelques traits légers et fort indécis. Peut-être le peintre aurait-il posé plus tard cet insigne sur le manteau, que ses grands plis majestueux et l'ouverture sur le côté peuvent faire prendre pour le manteau de l'ordre. Quant au rayonnement qui entoure la figure, et dans lequel plusieurs personnes ont voulu reconnaître l'intention d'exprimer la grande puissance de ce seigneur, il ne faut y voir, dit M. Vallet de Viriville, qu'un procédé de l'artiste pour faire valoir le modelé du visage, en procédant, suivant le goût de l'époque, par traits parallèles. Si la pensée du dessinateur avait été autre, il est présumable, en effet, qu'il aurait donné à ce rayonnement une forme ronde ou elliptique.

On le voit, il est aussi difficile de dire quel est le personnage représenté que de proclamer l'auteur de ce chef-d'œuvre. Nous ne nous prononcerons ni sur l'une ni sur l'autre de ces deux questions, estimant que le silence, après l'exposé des pièces probantes, est le plus sage parti à prendre. Tout ce que nous affirmerons, c'est l'excellence de cette œuvre merveilleuse qui émane, sans conteste, d'un des artistes les plus illustres que la Flandre ait vus briller au milieu du xve siècle.

Nota. Au moment de mettre sous presse, nous recevons de M. Vallet de Viriville une lettre nous informant qu'à la Bibliothèque royale de la Haye il existe, sous le n° 4301, un manuscrit renfermant les portraits des plus anciens chevaliers de la Toison d'or. Suivant toute probabilité, par le rapprochement de notre gravure avec le manuscrit, il serait facile de déterminer l'individualité de notre personnage.

ÉMILE GALICHON.

A MONSIEUR ÉMILE GALICHON,

DIRECTEUR DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.



CHER AMI,

J'étais l'autre jour chez un amateur de mes amis, Étienne Arago, à regarder sa jolie collection de dessins, lorsque j'apercus, dans l'embrasure d'une croisée, un petit croquis de Meissonier, - un croquis ravissant comme tout ce qui sort de sa main, qui représente un gentilhomme du temps de Louis XIII. Ce gentilhomme est un raf-

finé; il est dessiné à la plume avec la plus rare délicatesse et avec cette liberté apparente qui est le dernier mot du savoir. Les contours sont à la fois légers et fermes, interrompus par places, laissés, repris, ressentis, outre-passés, revenus; là où ils paraissent égarés, l'œil les retrouve; là où ils sont inachevés ou absents, le spectateur les achève ou les supplée, et croyant les voir, il les voit. Tout ce qu'il a rencontré sous sa plume, le maître l'a écrit comme en se jouant, et néanmoins avec une

précision merveilleuse. Il a dit en quelques traits la souplesse du feutre, le buffle du justaucorps et les gants en peau de daim, le haut-de-chausses en velours, la fatigue des bottes à genouillère, les reliefs, les retroussis et les moindres rides du cuir, et l'étoile des éperons. Tout cela est senti, voulu, exprimé de la façon la plus fine, la plus sûre, mais avec un certain air de négligé qui est le chef-d'œuvre de la coquetterie et du délicat.

Dès que je vis ce petit croquis, savoureux et piquant, je fus saisi d'une irrésistible démangeaison de le graver à l'eau-forte. Ce fut comme un prurit sous-cutané qui me picota la main, et je me dis alors: que n'ai-je la pointe subtile d'un Jacque ou d'un Flameng, le crayon d'acier de Jacquemart et son œil de lapidaire, les fioles de Lalanne et son outillage rembranesque! la jolie eau-forte que je pourrais faire!... Par malheur, je ne suis qu'un simple dilettante, et encore si je n'étais que cela, on me pardonnerait mes péchés, comme on les pardonne à ceux qui, une fois par exception, peuvent s'excuser en disant: « ce n'est pas mon état. » Mais avoir embrassé la profession de critique, et mettre la main à la pâte: quelle imprudence! exercer le métier de pédant, et s'exposer à se faire donner sur les doigts par ceux-là qu'on s'est permis de morigéner: quelle étourderie!

Ainsi disais-je, et cependant, comme on n'écoute jamais les sages conseils, surtout quand on est soi-même le conseiller, j'achète un petit cuivre dans l'unique intention de vous adresser une carte de visite au jour de l'an, et j'essaye de dessiner sur le vernis notre élégant gentilhomme;... mais de pareils croquis, on ne les connaît bien qu'à l'user. Ce qui était fin paraît alors superfin; ce qui était délicat devient exquis. Tel trait de plume, que l'on croyait échappé, trahit une malice du dessinateur; tel griffonnement, que l'on prenait pour un pur badinage, est un moyen de jeter le soupçon d'un nuage d'ombre sur la lumière du papier; tel accent, qui semblait une tache involontaire, formule un plan imperceptible, indique un fuyant, sous-entend un pli. On s'aperçoit qu'à tout moment la plume a changé d'allure, suivant qu'elle touchait au mat ou au luisant, à la frange de la ceinture ou aux épaisseurs de l'étoffe, au poil du chapeau ou à l'empois amolli de la collerette, et l'on désespère d'atteindre à cette finesse désespérante.

Je vous le dis sincèrement, mon cher ami, que vos lecteurs n'aillent pas juger du croquis par l'eau-forte, de l'original par la traduction. Et vous-même, je vous en prie, n'allez pas y voir; votre regard exercé découvrirait dans la gravure des fautes qui sont très-menues et en même temps très-grosses. Sur toute chose, n'en dites rien à Meissonier, et

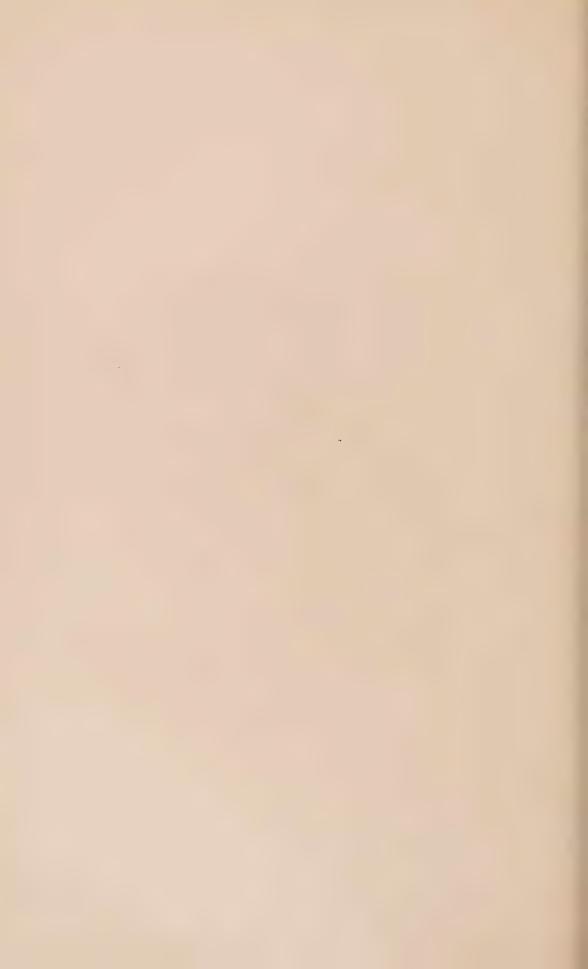


nes que que trête la conju see la matre,
nes genes en pasa de a ma le henredecas des boises l'accomisses, les reliefs, les
maldes au cor, et l'étaile des energies. l'ent
les plusé de le facto la plus fine, la plus sûres,
de céclesé qui est le abord'a avec de bi coqual-

in the public coques, savour unet righted, je fus saisi d'une a man de la agenten de la graver à form forte. Ce fut comme une agus aux mondéqué me picota la man, et je me de sien e que n'al-je aguitet habite d'un facque agrafic à l'innervaire errors d'orier de la graver, ri et sou out de la grafic de l'ainnervaire er son a tillage en la comme de la grafic de l'ainnervaire en ma d'orient de la grafic de l'ainnervaire et la grafic de l'ainnervaire en ma de de l'ainnervaire et l'ainnervaire en ma de l'ainnervaire en ma de l'ainnervaire en ma de l'ainnervaire de l'ainnervaire et l'ainnervaire en ma de l'ainnerv

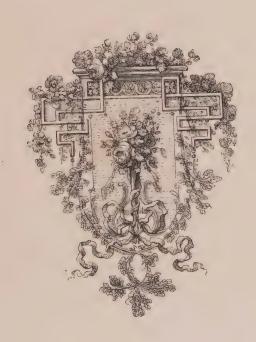
inductional, and one and are the lectours nigillent





puisque vous m'avez témoigné le désir de publier ce bout d'eau-forte dans votre excellent recueil, gardez-moi le secret jusqu'à ce qu'elle ait paru. Le maître murmurera quelque peu, probablement, mais il sera trop tard, et nous lui laisserons penser et dire tout à son aise qu'il faut se méfier des dîners sans cérémonie, des concerts d'amateurs... et des eaux-fortes gravées par les gens de lettres.

A vous,



CORRESPONDANCE DE · L'ALLEMAGNE

Berlin, novembre 4866.



'EXPOSITION de l'Académie des beaux-arts à Berlin, comme les années précédentes, a été suivie avec intérêt; mais, avouons-le tout de suite, elle n'était point à la hauteur des Expositions précédentes. Le nombre des objets exposés, — plus de 900, parmi lesquels près de 800 tableaux et dessins, — n'était pas inférieur à celui du dernier Salon; mais on y

trouvait moins de choses distinguées. Sans doute, l'influence de la guerre s'est fait sentir. Ce ne sont guère que les artistes de Berlin et de Düsseldorf qui ont envoyé leurs ouvrages; très-peu de peintres de l'Allemagne du sud et de la Belgique, pas un peintre français. Par contre, quelques artistes italiens ont cru devoir célébrer l'alliance de leur pays avec la Prusse en prenant place à l'Exposition. Il ne nous reste pas moins le regret d'avoir à constater, d'une part, l'abstention des artistes français, et, d'autre part, une infériorité marquée dans les œuvres produites cette année, comparativement à celles des dernières Expositions. Jamais la guerre n'a été favorable à la prospérité des beaux-arts.

Deux des artistes italiens, un peintre et un sculpteur, ont cu beaucoup de succès et ont reçu des prix. Le peintre est M. Louis Passini, de Rome, qui a exposé une aquarelle excellente et pleine de vie, « les Vêpres dans l'église de Saint-Paul à Rome. » Le sculpteur est M. Antoine Tantardini, professeur à l'Académie de Milan, qui a exposé plusieurs travaux en marbre, parmi lesquels « la Baigneuse, » statue de grandeur naturelle, exécutée avec soin, peut-être même avec trop d'élégance.

Une autre Baigneuse mérite la palme parmi les sculptures : c'est celle de notre jeune et renommé sculpteur, M. Reinhold Begas, chargé de faire le somptueux monument de Schiller, monument qui va être érigé dans notre ville. On reconnaît, dans sa nouvelle production, la verve, le profond sentiment pour la nature et le style un peu trop pittoresque qui caractérisent cet artiste distingué.

Parmi les tableaux exposés, deux ont surtout été remarqués: ce sont ceux de M. André Achenbach et de M. Guillaume Sohn. Achenbach a fait de grands progrès en étudiant autant les paysagistes de l'ancienne école hollandaise que ceux de l'école française moderne. La Vue d'Ostende, exécutée pour la Galerie nationale de Berlin, est assurément le meilleur tableau de cet artiste. Guillaume Sohn, gendre et neveu de Charles Sohn, un des peintres les plus estimés de l'école de Düsseldorf, a peint une Consultation d'avocat. D'un côté, une vieille dame est assise près du jurisconsulte, qui, en parcourant des papiers, semble lui faire des observations. Une belle jeune

fille, à l'air pensif, se trouve sur le devant du tableau, et paraît jouer un rôle principal dans le procès dont il s'agit, car l'avocat et la mère, tout en parlant, la regardent et paraissent s'occuper d'elle. De l'autre côté on voit deux greffiers, pauvres diables à mine affamée et décrépite. L'un, en rongeant sa plume, regarde la jeune fille; l'autre est complétement abîmé dans ses cahiers. Le costume et le caractère des personnages appartiennent au xvr siècle. L'ameublement de la chambre, les ustensiles, le vieux tableau accroché au mur, en un mot, tout, dans les moindres détails, est peint avec une perfection et une vérité extraordinaires. La couleur est énergique et brillante.

M. Charles Becker, de Berlin, se fait remarquer aussi dans la peinture des scènes de genre, des costumes des siècles passés. Moins spirituel que M. Sohn pour l'invention et les caractères, il en est le rival pour la couleur. Nous avons de lui plusieurs tableaux, parmi lesquels on admire surtout Charles-Quint visitant la maison d'Antoine Fugger. -M. Frédéric Werner, autrefois graveur, a quitté récemment cet art pour se livrerà la peinture. Les premiers tableaux qu'il exposa il y a deux ans eurent un succès considérable. Il aime à suivre les traces de M. Meissonier. Sans être coloriste, il sait peindre; mais son dessin surpasse de beaucoup sa couleur. Ses ouvrages sont pleins de finesse et de caractère. Comme M. Meissonier, il reproduit de préférence des scènes du temps de Louis XV. Son petit tableau du Salon de 1866 est de ce genre : c'est Une mère qui exhorte son fils. La vieille dame, - sans doute une semme de qualité. - en habit de veuve, est assise dans un fauteuil et admoneste son fils, jeune officier, qui est ou criblé de dettes ou à la veille d'une mésalliance. Ce jeune gentilhomme, debout près d'une table, est vu de dos, ne montrant que le profil de la tête. La scène se passe dans une chambre meublée avec élégance et richesse. - Notre fameux Louis Knaus, qui a quitté Berlin il y a quelques mois pour aller vivre à Dusseldorf, a exposé un assez grand tableau achevé il v a dix-huit mois pour la Société des beaux-arts. « Kunstverein, » à Kænigsberg: Le Repos des Bohémiens dans la forét. Pour la couleur, il me semble que Knaus n'a jamais fait mieux. Le centre de la composition est formé par un groupe de trois petits garnements qui se disputent la possession d'un poulet vivant. Le plus jeune le tient des deux mains et plaide sa cause en criant à haute voix. Un des concurrents, enfant à la peau olivâtre et aux cheveux crépus, tout en pleurant, lève le poing contre son adversaire, et n'est retenu qu'à grand' peine par les menaces de sa mère, assise, et qui allaite un nouveau-né. A droite, une jolie fille de quatorze à quinze ans, presque nue, assise sur un tronc d'arbre renversé, plume un canard. A gauche, un jeune gaillard, couché sur le dos, joue du violon, et une vieille mère, aux traits durs et sombres, assise sous un arbre, fume sa pipe. Knaus a su peindre la race avec une fidélité et une vérité parfaites, et en même temps avec poésie. Les Bohémiens de son tableau sont ceux des chansons de notre aimable poëte Lenau, ces fameux gaillards, « dont toute la vie se passe à rêver, à fumer et à mépriser trois fois toutes choses. » - M. Riefstahl nous montre le Tyrol et ses habitants, et il n'a jamais mieux réussi que dans son tableau de la Procession. - M. Guillaume Gentz continue à peindre l'Égypte, le pays comme les hommes : Le Marché du Caire est un tableau très-piquant. - M. Jordan, de Düsseldorf, qui aime à nous faire voir les Allemands des côtes de la mer du Nord, a exposé un tableau supérieur à tous ceux que nous avons vus de sa main. C'est un Hôpital de vieux marins. Un vénérable vétéran se lève de la table où il était assis au milieu de ses compagnons, et reçoit la visite de sa famille, qui vient le féliciter pour l'anniversaire de sa naissance. Le type du peuple est rendu avec finesse et vérité; mais pour la couleur, M. Jordan ne peut rivaliser avec la génération présente. - Il n'y a peut-être personne qui sache mieux peindre les paysans allemands que M. B. Vautier, originaire de la Suisse, et actuellement à Düsseldorf. Le Courtier chez le fermier est un petit tableau assez modeste, mais plein de caractère. Le courtier, fin matois, se sert de toute son éloquence pour engager le bon fermier à vendre sa petite terre à un riche paysan. Ce dernier, qui se trouve assis à côté d'une table qu'il couvre d'argent, est le vrai type d'un nabab de village, qui veut que tout aille selon ses désirs, parce qu'il peut tout payer. Le pauvre fermier ne sait que faire; déjà il est près de céder aux ruses de l'un et à l'appât des gros tas d'argent étalés par l'autre, quand sa jeune femme, portant dans ses bras le blond petit garçon endormi qu'elle vient de tirer du berceau, lui met la main sur l'épaule pour l'avertir. En général, M. Vautier sait mieux dessiner que peindre; mais ici la couleur est plus vive et plus agréable qu'à l'ordinaire. - M. Frédéric Kraus, de Berlin, qui a fait ses études à Paris et y est parvenu à savoir bien peindre, attire l'attention du public par une jolie petite scène de la société moderne: trois jeunes dames, à la toilette élégante, semblent se communiquer les dernières nouvelles de la ville. Le peintre a eu la hardiesse de projeter les figures l'une sur l'autre, et y a bien réussi. La couleur est vive et harmonieuse, les étoffes des robes et tout le détail sont très-bien rendus. - M. Paul Meyerheim, qui a reçu, comme M. Vautier, un prix au dernier Salon de Paris, n'a exposé qu'une ébauche assez amusante : Une scène de tribunal, où tous les acteurs sont des singes. Les animaux sont rendus avec une rare vérité, et le tableau excelle par l'énergie de la couleur. M. Meyerheim a fait de grands progrès seus ce rapport, surtout depuis ses voyages d'études en Belgique et à Paris. Cet ouvrage est suspendu tout près du tableau de M. Sohn. Il n'y en a pas d'autre au Salon qui pourrait supporter un tel voisinage.

On ne saurait trouver dans toute l'Allemagne un meilleur peintre d'architecture que M. Charles Graeb, de Berlin, qui a exposé l'Intérieur de l'église de Saint-Georges à Tübingen, avec de nombreux accessoires: autels, sépulcres, etc. C'est un des meilleurs tableaux de ce peintre. Nul ne le surpasse pour le charme de la perspective aérienne et pour la distinction fine et exacte des différentes matières.

Berlin possède un peintre que l'on peut placer au nombre des premiers portraitistes de notre époque : M. Gustave Richter, gendre de Giacomo Meyerbeer. Nous avons de lui le portrait du sultan et celui d'une belle jeune femme en robe blanche. — M. Plockhorst, qui a quitté récemment Berlin pour prendre l'emploi de professeur à l'Académie de Weimar, lui cède à peine la première place. Le portrait de feu M. Hansemann, ministre des finances en 4848, est très-simple dans le style, mais admirable. C'est la toile la mieux réussie de cet artiste. — Trois portraits de jeunes dames d'Adalbert Begas, frère cadet du sculpteur, se distinguent par la grâce et la finesse. Ce jeune artiste, d'abord graveur, ne s'est livré à la peinture que depuis peu de temps. Il y a dix-huit mois, il débutait par plusieurs copies de tableaux vénitiens, et entre autres du Titien, qu'il a étudiés sous le rapport de la couleur.

La peinture historique, mythologique et religieuse ne joue presque jamais un rôle considérable dans nos Salons, et cette année-ci encore moins qu'à l'ordinaire. Il n'y a que le Christ au tombeau, tableau colossal, par M. Rœting, de Düsseldorf, qui soit remarquable par la dignité de la disposition. — Nous retrouvons aussi une toile qui nous est déjà connue par une exposition spéciale : le Couronnement du roi Guillaume à Kænigsberg, par M. Adolphe Menzel. Ce n'est pas une petite chose que de peindre un événement de ce genre avec une fidélité historique, c'est-à-dire avec tout le manque

de charme qui de nos jours est propre à la mise en scène d'une telle céremonie. Le tableau contient 434 portraits, et M. Menzel a été occupé plus de quatre ans à ce travail. Cet artiste est le champion de l'extrême réalisme, et il a eu l'intention de reproduire la scène telle qu'elle a été, sans y ajouter rien. Il s'ensuit que l'ensemble est inférieur au détail. L'arrangement n'a rien de beau, et, malgré la hardiesse de l'exécution, la couleur manque de charme et d'harmonie, les ombres sont lourdes et sans transparence. Pourtant, le tableau est aussi plein de caractère qu'il est dépourvu de beauté. La première impression est assez défavorable; mais, si l'on regarde plus attentivement, il faut admirer les nombreux portraits, d'abord le roi lui-même, puis le pasteur qui récite les prières, les princes, les ministres, les généraux. Il n'y a personne de flatté, au contraire, la vérité n'est pas loin parfois de la caricature. Et c'est précisément cet excès de vérité qui rendra ce tableau extrêmement intéressant pour la postérité, qui y trouvera, par la ressemblance frappante des personnages, un véritable document historique.

Je regrette de n'avoir point été de retour à Berlin lors de l'Entrée triomphale de l'armée: ce que l'art a fait pour agrandir la splendeur de la fête a été, dit-on, superbe. On s'est servi en partie des esquisses que notre grand architecte Schinkel avait faites pour la décoration de notre belle rue « Unter den Linden, » lors de la rentrée des troupes en 1815. Ses idées n'avaient point été exécutées alors, parce que l'on était trop économe sous Frédéric-Guillaume III. Les architectes qui avaient à faire l'arrangement de la fête récente, MM. Strack, Adler, Gropius, se sont montrés dignes de ce grand artiste, et nos sculpteurs ne sont point restés au-dessous de leur tâche. Il n'y a pas d'autre ville en Allemagne qui soit capable de créer en huit jours un aussi grand nombre de statues: la Borussia, ouvrage de dimensions gigantesques, et les anciens électeurs et rois de notre pays. Ces statues, aujourd'hui toutes en plâtre, doivent être exécutées en pierre au moyen d'une souscription nationale. On en décorerait la terrasse du château royal, que ces plâtres ont ornée pendant les jours de fête.

Mon absence pendant l'été m'a empêché aussi de voir une belle exposition rétrospective qui a eu lieu dans le salon de M. Karfunkel. Cette exposition, faite au profit de l'armée, était composée de tableaux modernes prêtés par des propriétaires. Il y a très-peu de gens à Berlin qui achètent des tableaux anciens, mais il y a un nombre considérable d'excellentes collections de tableaux modernes. Toutes ces galeries avaient donné leurs trésors à cette exposition, qui ne contenait que des chefs-d'œuvre de nos meilleurs artistes, et où l'on voyait non-seulement les meilleures productions de l'école allemande, mais encore plusieurs bons ouvrages belges et français.

L'agrandissement de notre pays a enrichi la Prusse de plusieurs collections d'art, belles et importantes. Il y en a une surtout qui est de premier ordre, et qui va désormais exister pour le public : la Galerie de Cassel. L'inventaire des tableaux de l'électeur de Hesse-Cassel compte près de 1,400 numéros, dont environ 800 se trouvaient dans la galerie du palais de Bellevue. On y voit les plus rares chefs-d'œuvre, surtout de l'école hollandaise. Quelques tableaux de grands maîtres, notamment de Rembrandt et de Paul Potter, ont été vendus, il y a une cinquantaine d'années, à l'empereur de Russie, et se trouvent maintenant dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Malgré cette vente regrettable, les Rembrandt et les Potter dominent encore dans la galerie de Cassel, sans cependant effacer d'autres chefs-d'œuvre que l'on chercherait en vain dans toute autre galerie de l'Allemagne. Pour les Rembrandt, la galerie de Cassel se place à côté du Louvre et de la Galerie nationale de Londres. Elle contient 29 tableaux de

ce maître, parmi lesquels deux grandes toiles représentant des scènes de l'Ancien Testament: Jacob bénissant Ephraïm et Manassé et Samson fait prisonnier par les Philistins. Puis on y trouve le plus beau paysage de Rembrandt que j'aie jamais vu, et une quantité de portraits de toutes les époques du peintre : l'effigie de sa femme, deux de ses propres portraits, l'un daté de 4634, l'autre de la fin de sa vie; les portraits du poëte Croll, du maître d'écriture Koppenol et d'un bourgeois hollandais portant un drapeau blanc. - A côté des Rembrandt se trouvent sept portraits de François Hals, dont un des meilleurs qui existent : Les deux Enfants qui font de la musique. - Le roi boit, par Jean Steen, montre tout le génie de cet artiste. Il nous peint une fête de famille d'une gaieté extrême : c'est un petit garçon que le hasard a fait roi. La grand'mère lui offre un verre de vin, tandis que la mère, qui semble avoir trop bu, s'est endormie sur sa chaise, la cruche dans la main droite et le sein découvert. L'artiste a montré une adresse extraordinaire en faisant voir la figure du petit roi à travers le verre. -- La Galerie a encore un excellent tableau de Bamboccio et une très-jolie vue de Scheveningen, par A. van den Velde, qui a fait cette admirable ouvrage à dix-neuf ans. - Parmi vingt-deux Wouverman, il y en a plusieurs de première qualité; et parmi seize Van Dyck, on trouve d'excellents portraits. — On y voit quinze tableaux de Rubens, dont les plus remarquables sont la Madeleine, de grandeur naturelle et vêtue d'une robe de satin blanc, exécutée avec un art admirable, puis la Vierge sur le trône, entourée des pécheurs pénitents, et encore plusieurs portraits et quelques scènes mythologiques. - Il y a de très-bonnes toiles de la main de Snyders, D. Teniers père et fils, J. D. de Heem, G. Dou, Metzu, F. van Mieris le jeune, Jacques van Ruysdael, Jean van Heyden, Guillaume van den Velde. - On remarque aussi les portraits d'un anglais et de sa femme par Holbein, quelques portraits par Antonio Moro, et une très-jolie petite tête par François Clouet, citée comme « anonyme » dans le Catalogue. Les peintres italiens sont représentés par plusieurs grands maîtres : le Titien, Paul Véronèse, le Guide et Michel-Ange de Caravaggio.

Du temps de l'électeur Frédéric-Guillaume de Cassel, il fallait payer un thaler par personne pour entrer dans la Galerie. Le portier, qui sans doute avait pris à ferme une place aussi lucrative, était un gros gaillard qui tyrannisait tout le monde, malgré le tribut qu'on lui payait sous le nom « d'honoraires. » Il était impossible de visiter la Galerie tranquillement et sans être pressé d'une manière désagréable par l'insolent Cerbère. De plus, il était défendu aux artistes d'y copier ou d'y faire la moindre petite esquisse. Tout cela a cessé dès l'entrée des troupes prussiennes. La Galerie est ouverte gratuitement au public et aux artistes. L'Institut photographique de M. Gustave Schaner, de Berlin, a reçu du gouvernement la permission de faire des photographies des tableaux. Ce que j'en ai vu a très-bien réussi. On ne tardera pas, j'espère, à les offcir par livraisons aux amateurs.

Une autre ville de la Prusse, Düsseldorf, a nourri l'espoir de recouvrer par la guerre une grande et belle galerie qu'elle a perdue autrefois. A l'époque des invasions françaises, sous Napoléon I^{er}, le comte palatin de Düsseldorf avait fait transporter les tableaux à Munich chez son parent l'électeur de Bavière. Le palatinat du Bas-Rhin n'ayant pas été restitué en 4845, le roi de Bavière garda, comme propriété de la maison de Wittelsbach, les trésors d'art qui lui avaient été confiés. La ville de Düsseldorf avait protesté, mais vainement. Lors de la dernière guerre, la ville fit revivre ses prétentions, et le gouvernement prussien en prit note. La Prusse et la Bavière sont convenues, dans le traité de paix, que l'affaire sera décidée devant une cour d'appel de l'Al-

lemagne. La Bavière aura à proposer trois tribunaux, et la Prusse en choisira un. Je ne crois pas que Düsseldorf ait beaucoup de chances, car il ne sera pas facile de fournir des preuves concluantes que la Galerie ait appartenu au pays et n'ait pas fait partie de la propriété privée des princes; de plus, il est probable que l'affaire sera regardée comme surannée par le tribunal. Munich perdrait avec cette collection, fondée par le comte palatin Wolfgang Guillaume, contemporain de Rubens, un nombre considérable des plus grands trésors de la Pinacothèque, la fameuse Sainte Famille, par Raphaël, peinte, selon Vasari, en 4506, pour Domenico Canigiani, à Florence; puis les meilleurs tableaux flamands et hollandais, les nombreux ouvrages de Van Dyck et surtout de Rubens. Lors de la conclusion de la paix, la Prusse avait proposé de rabattre, en échange d'une trentaine de ces tableaux, trois millions de thalers sur les trente millions de frais de guerre imposés à la Bavière. Le gouvernement bavarois ne demandait pas mieux, et ce ne fut qu'avec beaucoup de peine que quelques amis des beaux-arts réussirent à empêcher cette transaction. J'ai appris tous ces faits à Munich même, où j'ai fait un petit séjour il y a peu de temps. Cette ville, la nouvelle Rome, ou, selon M. Michiels, la nouvelle Alexandrie, a joui de deux générations de princes protecteurs des arts, et cependant, malgré cette protection, l'art et le goût n'en sont pas plus développés dans le peuple.

ALFRED WOLTMANN.



BULLETIN MENSUEL

DÉCEMBRE 1866

Publications illustrées et monographies. — MM. Flameng, J. Laurens, Ménard, Ch. Clément, Vienne,
Cartier. — La table alphabétique de la Gazette, par M. Paul Chéron.

'ANNÉE 1866 n'a pas voulu nous qu'itter sans nous laisser, en guise d'adieux, un certain nombre de publications bien faites pour attirer l'attention des hommes de goùt.

C'est d'abord notre ami et collaborateur M. Flameng, qui renouvelle, à propos d'une autre grande figure de l'histoire, ce qu'il avait précédemment tenté pour Christophe Colomb. Il y a deux hommes chez M. Flameng: il y a d'abord l'interprète souple et délicat de la pensée des maîtres, le graveur tour à tour amoureux de la pointe et du burin, qui nous a donné la Source et le Blue Boy, la Halte de Meissonier et le Marino Faliero de Delacroix; puis, à côté, il y a l'artiste, le dessinateur, le compositeur de sa propre pensée, qui parfois rejette les lisières et veut marcher seul. C'est ainsi que M. Flameng a débuté, avant la création de la Gazette. Mais, si l'on compare ses premières compositions aux douze gravures dont il vient d'illustrer la Jeanne Darc de M. de Lescurei, on reconnaît combien la forte éducation de la Gazette lui a été salutaire et combien sa propre originalité a gagné à sommeiller sous celle des autres. Le souffle populaire qu'il possédait à un degré spécial survit encore, mais les formes ont acquis plus de distinction, l'expression est à la fois plus claire et plus ferme, et le procédé obéit à la main avec une exemplaire docilité. A n'envisager que le maniement de l'outil et l'effet de la morsure, la plupart de ces planches sont des œuvres excellentes, je dirai presque parfaites. A un autre point de vue, on peut faire quelques réserves. L'idée de personnifier les Voix de Jeanne Darc, idée heureuse en elle-même, n'a pas toujours donné un résultat heureux. Toutes les compositions ne sont pas d'égale valeur, et, notamment, la Mort de Jeanne Darc reste bien au-dessous de la Présentation au roi, et des trois sujets de bataille. Le dernier surtout, celui où l'héroïne est prise, offre l'action la plus vivante dans le paysage le mieux réussi. Ce qu'il faut louer sans restriction, c'est la vie dont M. Flameng a su animer ses douze tableaux. Un autre eût cédé peut-être à la tentation de se montrer archéologue jusqu'au bout des ongles : à force de patience, il serait arrivé à une restauration admirablement

^{1.} M. DE LESCURE. — JEANNE DARC, l'héroïne de la France, illustré de douze gravures sur acier, par Léopold Flameng. — Paris, Paul Ducrocq.

exacte et froide. M. Flameng a gardé, vis-à-vis de l'archéologie, une liberté respectueuse. Il emprunte au passé ses physionomies, ses costumes, ses mœurs, ses aspects pittoresques, mais, au lieu de s'y asservir, il s'en sert avec aisance, il écrit l'histoire dans sa langue sans prétention et sans effort, comme un vrai latiniste écrit le latin sans dictionnaire. La scène représentée à la page 395 me paraît celle où la vérité archaïque s'allie le mieux à la sincérité du sentiment et à la fantaisie de l'art.

Voilà donc un beau livre, sobrement illustré, par un artiste qui sent sa force et qui sait la contenir. Un autre artiste, lithographe de race, dont les tableaux se font remarquer au Salon, entreprend une grande publication, d'un caractère tout personnel. Sous le titre général de Portefeuille de voyage, M. Jules Laurens réunit les motifs pittoresques rapportés de ses longues et studieuses explorations à travers la Perse, la Turquie, l'Italie, l'Angleterre et la France 1. Compagnon de voyage de Hommaire de Hell en Orient, M. Laurens a déjà publié ses plus importantes vues de Perse et de Turquie. Mais, sous le crayon d'un dessinateur fécond et curieux, tout devient matière à un croquis plein d'intérêt : le moindre détail de la nature, interprété avec amour, acquiert une saveur spéciale; le monument dédaigné par l'archéologue a sa valeur dans le paysage; le costume, les races, les objets d'usage journalier, abondent en sujets d'étude. C'est ce regain que M. J. Laurens n'a pas voulu laisser perdre, et nous l'en félicitons, car, pour le véritable amateur, ce regain est souvent la fleur du panier. Les dix lithographies déjà parues font passer sous nos veux une cascade d'Auvergne, une fontaine du Jardin des plantes de Montpellier, une cour de mosquée de Constantinople, les anciennes murailles d'Héraclée, la vue de Diarbékir sur le Tigre, une mosquée du Kurdistan, des jardins persans, etc., etc. On sait avec quelle perfection M. Jules Laurens a reproduit les finesses de nos maîtres modernes, depuis Delacroix jusqu'à Rosa Bonheur. Livré à lui-même et interprète de ses propres œuvres, son dessin prend une largeur remarquable : son crayon, gras et léger, accuse, par des travaux toujours simples, un effet sobre et grand. En ce temps de photographie à outrance, une publication lithographique est une bonne fortune. Quand elle ne servirait qu'à donner des modèles à l'enseignement, il faudrait la louer. Mais M. Jules Laurens atteint un résultat plus élevé : outre l'attrait pittoresque que présente la comparaison de natures si diverses, son Portefeuille de voyage aura le mérite de perpétuer les saines traditions d'un art tout français. La lithographie ne doit pas plus périr que la gravure.

Parmi les livres qui viennent à nous sans frais d'illustrations, deux se distinguent d'abord par l'excellence du fond et de la forme. Le premier, dû à une collaboration fraternelle, est la réponse à une question posée il y a deux ans par l'Académie des Beaux-Arts. Il s'agissait d'étudier la marche des Beaux-Arts et principalement de la peinture depuis le commencement de la Renaissance jusque vers la fin du xviii siècle, en recherchant les causes qui en ont amené les progrès et les défaillances ². La question, on le voit, n'a rien de bien neuf. Depuis cinquante ans au moins, toutes les revues vivent sur cette vieille thèse. MM. Louis et René Ménard l'ont soutenue noblement, en champions de la bonne cause, en historiens bien préparés, en écrivains qui connaissent le prix du style. Mais pourquoi n'ont-ils pas songé à la rajeunir ? Certes,

1. Portefeuille de voyage — Motifs pittoresques. — France, Angleterre, Italie, Turquie, Perse, etc., par Jules Laurens. — Paris, Goupil et Cie, éditeurs. MDCCCLXVI.

^{2.} Tableau historique des Beaux-Arts depuis la Renaissance jusqu'à la fin du xviiie siècle, par MM. Louis et René Ménard. Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts. — Paris, librairie académique, Didier et Co.

l'Académie des Beaux-Arts a eu cent fois raison de couronner cette réponse, tout à fait conforme à son point de vue, où les principes élevés et les saines doctrines reçoivent la sanction d'un solide savoir et d'une parole éloquente. On sent même passer à travers le volume un souffle de bon aloi, la liberté invoquée, saluée partout comme le principe souverain des grandes œuvres et des grandes choses. Mais enfin, je le demande encore, ce Tableau si souvent peint, n'aurait-il pas gagné à emprunter à la palette moderne quelques touches plus précises, un relief plus accusé, un plus grand air de fraîcheur et de jeunesse ? Sur les débuts de l'art chrétien, par exemple, n'eût-il pas été bon de consulter les travaux les plus récents des Marchi et des Rossi, ou simplement le Dictionnaire des antiquités chrétiennes, de l'abbé Martigny, qui les résume? Pour l'histoire de l'art italien Vasari sera toujours un guide respectable; mais, après les découvertes de la critique moderne, peut-on lui conserver toute son autorité? Enfin, au lieu de morceler cet aperçu général de l'histoire de l'art en chapitres qui se succèdent avec le même point de départ et le même point d'arrivée, l'Espagne après l'Italie, la France après les Pays-Bas, n'eût-il pas mieux valu chercher entre les nations diverses les points de cohésion qui les unissent, et présenter un vaste ensemble où la marche de l'art apparaîtrait dans son unité de principe et de but ? Ainsi, la première renaissance du xiiie siècle, à laquelle la critique accorde chaque jour plus d'importance, ne serait-elle pas mieux comprise, si l'écrivain, embrassant d'un coup d'œil l'Europe entière, nous montrait partout le même épanouissement d'un art jeune et fort, exprimant dans un style différent, à Chartres et à Pise, la même harmonie d'un idéal élevé, du sentiment individuel et de l'étude naturaliste ? Je pose ces questions sans même chercher à les résoudre. Je ne voudrais pas que l'ouvrage de MM. Louis et René Ménard y perdît rien de la haute valeur que lui a donnée l'approbation de l'Académie des Beaux-Arts.

L'autre livre que je signalais, nous le connaissons tous C'est ce petit volume, d'encolure modeste, qui a fixé l'autorité critique d'un de nos plus sérieux collaborateurs, M. Charles Clément 1. En s'attaquant aux plus grands noms de l'art italien, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël, M. Charles Clément a fait à la fois un livre d'histoire et un livre de doctrine. L'histoire, il l'écrit avec les documents les plus récents, sans négliger ni un fait, ni une date, ni une œuvre, ni un dessin; pour Michel-Ange il a remué les archives de la Casa Buonarroti; pour Raphaël, il a consulté Passavant; son Vasari est celui de la dernière édition de Florence. Il ne recule même pas devant les catalogues: ceux qu'il a dressés avec un soin particulier permettent de suivre presque année par année le travail de chaque maître. Quant à la doctrine, elle ressort naturellement des jugements portés sur les œuvres, sans qu'un étalage didactique trahisse chez l'auteur ni prétention ni insuffisance. Il a trop vu les faits pour vouloir dicter des lois aux principes. Dans ses efforts pour concilier le respect du sentiment individuel et l'admiration acquise à la science, on reconnaît l'homme qui aime d'abord ce qu'il juge, et qui permet au dilettantisme de saper les théories superbes. Sincérité et conscience, telles me paraissent être les qualités premières de M. Charles Clément. Le lecteur n'aura pas de peine à découvrir les autres, en parcourant ces trois monographies et l'étude sur l'art italien jusqu'à Fra Angelico, qui leur sert de préface La rareté du volume primitif de M. Charles Clément en a heureusement rendu la réimpression

^{1.} CHARLES CLÉMENT. — MICHEL-ANGE, LÉONARD DE VINCI, RAPHAEL, avec une étude sur l'art en Italie avant le xvie siècle, et des catalogues raisonnés historiques et biographiques. — Deuxième édition, revue et considérablement augmentée. — Paris, Hetzel.

nécessaire. Cette nouvelle édition ira, je l'espère, dans toutes les mains, et lui vaudra, après les sympathies du public amateur, une popularité méritée.

M. Bürger prépare toujours son Rembrandt. Nous avons sa parole, nous aurons un jour un beau livre. En attendant, il a voulu nous donner un commencement d'exécution. Il a réuni en brochure tous les documents historiques publiés par M. Scheltema, en y ajoutant quantité de notes qui en doublent le prix ¹. La principale nouveauté de cette publication est la découverte d'une troisième femme avec laquelle Rembrandt a vécu et dont il a eu une fille, entre son veuvage de Saskia et son dernier mariage. Désormais, les faits certains se pressent dans la biographie du grand maître hollandais et prennent la place de la légende. Il n'est plus permis de l'appeler Paul, ni de le faire mourir en 1665, ni de dire qu'il se retira dans le moulin de son père, puisqu'on le voit fixé à Amsterdam dès 1630. Une vérification, aujourd'hui bien facile, aurait épargné à MM. Louis et René Ménard de telles erreurs que leur ouvrage va encore propager. Raison de plus pour que M. Bürger se hâte, afin d'ôter toute excuse aux historiens à venir.

Dans les études monographiques rien n'est à négliger. Tout artiste, si peu connu qu'il soit de son époque, mérite qu'on fixe les faits de sa vie et les détails relatifs à ses œuvres. Savons-nous quelle place lui réserve l'avenir? Pendant que M. Henri Vienne, lieutenant au 3e chasseurs, s'occupe de réorganiser l'armée des peintres toulousains du xviie siècle, et rappelle à la lumière le ban et l'arrière ban de la famille Rivalz2, un écrivain religieux, auteur d'une Vie de Fra Angelico dont notre collaborateur M. Mantz à rendu compte ici même, publie deux volumes sur un peintre que l'humilité du cloître a dérobé à la notoriété. Certes, j'attache un sérieux intérêt à voir l'œuvre gravé d'Antoine Rivalz s'augmenter de plusieurs pièces inconnues à Robert Dumesnil, et je félicite sincèrement M. Vienne d'ajouter un nouveau chapitre à l'histoire de l'art provincial. Mais je ne crois pas moins utile d'apprendre quelle fut la vie du père Hyacinthe Besson. Un jour peut-être, un voyageur découvrira, à Rome, les peintures qui décorent l'ancienne salle capitulaire de Saint-Sixte, et il en cherchera l'auteur. M. Cartier répond d'avance, en racontant cette vie de sacrifice qui, de nos jours, semble une légende 3. Né en 4816, élevé à Paris par une mère pauvre et un protecteur dévoué, mêlé aux courants d'idées qui suivirent la Révolution de 4830, J.-B. Besson, après avoir suivi l'atelier de Paul Delaroche, et vécu à Rome avec M. Cabat, le paysagiste, se donna en 1840 au père Lacordaire. Déjà il avait formé, sous la direction du célèbre dominicain, une confrérie d'artistes chrétiens parmi lesquels on comptait M. Bonnassieux, le sculpteur, et M. Gounod, l'auteur de Faust, devenus tous deux membres de l'Institut. Une fois moine, le père Besson ne le fut pas à demi, et cependant il trouva le temps de mener à bonne fin ces peintures de Saint-Sixte qui couvrent une surface de deux cents mètres carrés et qu'Hippolyte Flandrin admirait encore quelques jours avant sa mort. Puis, le religieux-artiste, tout dévoué aux intérêts de son ordre, s'en alla mourir à Mossoul, victime d'une épidémie. Le premier volume de M. Cartier contient un certain nombre de lettres dans lesquelles on trouve l'expression des idées du père Besson sur l'art et le récit de ses longs voyages en Orient. Le deuxième volume est purement

^{1.} Rembrand, Discours sur sa vie et son genie avec un grand nombre de documents historiques par le docteur Scheltema, nouvelle édition publiée et annotée par W. Burger. Paris, Renouard, MDCCCLXVI.

^{2.} Études sur l'École de Toulouse. L'ŒUVRE GRAVÉE D'ANTOINE RIVALZ, 1663-1735, et plusieurs articles publiés dans les journaux de Toulouse.

^{3.} Un Religieux dominicain. LE R. P. Hyacinthe Besson, sa vie et ses lettres, par E. Cartier. Paris, Ve Poussielgue et fils.

ascétique. Mais les « lettres de piété et de direction » qui le remplissent aident encore à connaître cette douce nature, tellement amoureuse du ciel qu'elle eut peur de laisser à la terre trop de preuves de son talent.

Et maintenant, je me reprocherais de dire adieu à l'année 1866 sans mentionner un des meilleurs cadeaux qu'elle nous laisse. Je veux parler de la Table alphabétique et analytique de la Gazette des Beaux-Arts. La première partie seulement est parue. En la parcourant, un sentiment d'orgueil bien excusable gonfle le cœur de tous ceux qu'un lien de collaboration rattache à notre recueil. Que de choses dans les quinze premiers volumes analysés par la Table! Que de documents pour l'histoire de l'art! Que d'enseignements pour la critique! Grâce à la table, rien n'est perdu, et les études de chacun deviennent le patrimoine de tous. La collection de la Gazette des Beaux-Arts, désormais facile à consulter, ouvre à l'étude un trésor de recherches. Pour nous tous qui aurons à puiser dans ce trésor, c'est un devoir de remercier publiquement M. Paul Chéron, seul capable d'entreprendre et d'exécuter un tel travail de dévouement et de patience.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

TABLE

ALPHABÉTIQUE ET ANALYTIQUE

DES QUINZE PREMIERS VOLUMES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Cette table, indispensable à tous ceux qui s'occupent d'art, est tirée à petit nombre, dans le format et sur le papier de la Gazette des Beaux-Arts. Elle formera un beau volume de 500 pages environ, avec lettres majuscules ornées et culs-de-lampe.

La publication se fera en deux livraisons, au prix total de 15 fr.

La première livraison est mise en vente au prix de 7 fr. 50 cent.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfévrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

I.A

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

PARAIT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

Les Abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts reçolvent gratultement la Chronique des Arts et de la Curiosité.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant franco un bon sur la poste

adressé au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. - IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7